

Департамент образования и молодежной политики
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок



А. Н. Семёнов

**Теоретические аспекты
литературы как культурного пространства**

монография

Ханты-Мансийск
2018

УДК 82.0
ББК 83
С 30

Рецензенты:

Д. В. Ларкович, доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета;

А. В. Себелева, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой филологии и массовых коммуникаций Нижневартовского государственного университета.

Семенов А. Н. Теоретические аспекты литературы как культурного пространства: монография / А. Н. Семенов; Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок. – Ханты-Мансийск: ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2018. – 174 с.

В монографии на материале русской, хантыйской, мансийской и других литератур рассматриваются фундаментальные вопросы понимания, интерпретации, анализа литературного произведения: картина мира (пространство и время), конфликт, художественный текст как знаковая структура, художественный образ, форма и содержание и др. Книга раскрывает возможные направления работы по изучению истории литературы Югорского края в свете понимания художественного текста как знаковой структуры.

*Рекомендовано к изданию Учёным советом
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок*

ISBN 978-5-6042174-8-1

© А. Н. Семенов, 2018

© Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок, 2018

Оглавление

Введение. Теоретические основы литературоведческого исследования.....	4
Литература как искусство слова.....	13
Художественное пространство и художественное время.....	33
Художественный текст как знаковая структура.....	65
Художественный образ.....	90
Содержание и форма.....	117
Конфликт: общие представления.....	141

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Литературоведение как наука предполагает анализ художественного текста как авторского оригинального, так и коллективного (фольклорного) в соответствии с определёнными требованиями, законами, сложившимися традициями и даже предпочтением самого исследователя. Последнее связано в том числе и с тем, что виды анализа в современной науке могут быть самыми разнообразными: культурно-исторический и концептуальный, жанровый и мотивный, историко-культурный и биографический, семиотический и гендерный... Но при этом, независимо от избранного вида анализа, в основе исследовательской работы должно лежать представление о художественном творчестве не только как одной из форм познания себя человеком в окружающем мире, но и как одного из путей гармонизации его отношений с этим миром, как многоаспектного диалога, формирующего основные национально-культурные ценности каждого народа.

Сами писатели неоднократно отмечали эту способность искусства формировать гармоничные отношения с окружающим человека миром. Поэт Максимилиан Волошин был убеждён: «Большое искусство всегда радостно. Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного. Пусть идея, воплощённая в нём, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, – есть великая радость. Радость искусства – это радость воплощения. Это радость найденных форм» [4, 266].

Можно вспомнить, насколько трагично происходящее в «Гамлете» и «Ромео и Джульетте» Шекспира, как трагично складывается жизнь героев в романах Ф. М. Достоевского или в романе Е. Д. Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах». Примеров в художественной истории человечества великое множество, когда произведение искусства открывает трагические стороны жизни человека и мира, но уже само воплощение трагического

позволяет читателю ощутить, осознать необходимость гармонии бытия, гармонии отношений с окружающим миром. Такое воплощение вселяет надежду на то, что дисгармония будет преодолена уже потому, что художественное сознание не обошло её стороной. Не случайно в предисловии к поэме Анны Ахматовой «Реквием» она вспоминает, что в очереди как-то раз кто-то «опознал» её: «Тогда стоящая за мной женщина, которая, конечно, никогда не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шёпотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было её лицом...» [1, 196].

Уже сама мысль о возможности воплощения, нахождения для этого воплощения нужных форм просветляет человека, вселяет в него надежду. Может быть, ещё и потому, что в реальной жизни даже самые трагические, как и радостные, гармоничные, события и явления когда-то всё равно проходят, а высокоорганизованное художественное слово их сохраняет.

«От жизни человечества, от веков, поколений остаётся на свете только высокое, доброе и прекрасное, только это. Всё злое, подлое и низкое, глупое в конце концов не оставляет следа; его нет, не видно. А что есть? Лучшие страницы лучших книг, предания о чести, о совести, о самопожертвовании, о благородных подвигах, чудесные песни и статуи, высокие и святые могилы...» [3, 79], – размышляет И. А. Бунин в одном из рассказов.

С другой стороны, общение с произведением искусства должно доставлять и доставляет удовольствие, наслаждение, причём весьма специфического характера, ибо «наслаждение созданием искусства – в общении с душой художника. Читатель, зритель, слушатель – становятся причастны иной, просветлённой жизни... Многие создания искусства

оставляют тягостное впечатление. Разве не плачут на представлениях, разве не закрывают повесть без сил дочитать? Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения. Ибо воистину бываешь едино с художником, переживая, что он чувствовал» [2, 47].

Формирование гармоничных отношений человека с окружающим миром как многоаспектный диалог, научение наслаждаться общением с миром искусства начинается с самого раннего возраста, будь то колыбельные песни или загадки, сказки, стихи для детей А. Барто, М. Волдиной, Ю. Шесталова или рассказы В. Сутеева, а далее романы Г. Флобера или И. Тургенева и т. д. и т. п. В любом случае каждое литературное произведение является и попыткой формирования основных национально-культурных ценностей, и стремлением гармонизировать отношения (не только формирующейся личности) с окружающим миром.

Выстраивать жизнь на принципах гармонии с окружающим миром учат, к примеру, сказки, такие как «Мышка на промысле» и «Богатырь» у народа ханты. Первая рассказывает о том, как опасно желать гибель другому, особенно если за ним нет никакой вины, а есть только предсказание его будущего величия. А вторая повествует о том, как важно довольствоваться малым, тем, что есть: мышка, которая отправилась осетров добывать, отказалась поначалу от угощения щучьим и утиным мясом, однако в финале она «забыла осетров добывать» и готова к тому, чтобы ей достался «хоть щучий плавник, хоть утиная косточка».

Мансийская сказка «Отчего у зайца длинные уши» убеждает в том, что в этом мире необходимо научиться выбирать и дела, и модель поведения, и привилегии по себе. Знакомые с этой сказкой слушатели и читатели через какое-то время встретятся с шутливо ироническим обращением Городничева к квартальному в комедии «Ревизор» (1836) Н. В. Гоголя: «Не по чину берёшь!». Эта же сказка предупреждает о том, к каким неприятностям может привести привычка подслушивать чужие разговоры.

О гармонии в отношениях с окружающим миром говорят авторы «Дафниса и Хлои» и «Преступления и наказания», «Дон Кихота» и «Войны и мира», «Гамлета» и «Защиты Лужина». И разве не о гармоничных отношениях с окружающим миром проникновенные строки Ювана Шесталова из стихотворения 1955 года:

Сосен мёрзлый звон над нами

Слышится в тиши.

Стынут в тёплой снежной яме

Три живых души.

Три души на белом свете:

Мама, я и пёс.

Нам уснуть в попутной яме

Не даёт мороз... [6, 36]

Пер. Г. Семёнова

Или не менее выразительно о гармонии в мире людей у него же:

Если бы солнечную ласку

Я в глазах людей не встретил,

Где бы взял я светлой краски,

Чтоб писать стихи вот эти? [6, 93]

Пер. Н. Грудиной

И даже когда художественный текст, казалось бы, и не заключает в себе изображение некой гармонии, а как раз наоборот, и не обещает её в будущем, он выступает в качестве предупреждения о том, чем может обернуться для человека нарушение и отрицание им же самим законов гармоничного пребывания в этом мире. Такой подход можно назвать изображением от противного. В качестве одного из примеров предупреждения, изображения от противного можно рассматривать стихотворение Ю. Шесталова:

Вчера мне во сне
Рассказала Звезда,
С которой я Стерхом
Явился сюда,
Что жизнь из Земли
Не сразу уйдёт –
Голод наступит
В первый год,
А на второй –
Жажда случится,
В третий –
Бескрылыми станут птицы.
Начнут на четвёртый –
Так может случиться –
Прямоходящие
Пресмыкаться.

На пятый год
На Земле опустелой
Не станет гордых,
Не будет смелых.

А дальше –
Хуже.
А дальше –
Ужас.
Когда жена
Не узнаёт мужа,
Прогонит прочь
И сына, и дочь –

Тогда и наступит

Ночь. [5, 454]

Пер. А. Голембо

Понимание такой философии, такой функции художественного творчества доступно, прежде всего, квалифицированному исследователю, не просто обладающему эстетическим вкусом, но и способному аргументировать своё мнение посредством процедуры смыслового и эстетического анализа текста. Такое исследовательское понимание напрямую зависит от сформированности умения воспринимать, анализировать, критически оценивать и интерпретировать прочитанное, осознавать художественную картину жизни, отражённую в литературном произведении, на уровне не только эмоционального восприятия, но и интеллектуального осмысления.

Без чёткого представления о теоретико-литературных понятиях овладеть процедурами смыслового и эстетического исследования художественного текста в объёме, необходимом для научного уровня, невозможно. Невозможно на должном исследовательском уровне воспринимать, критически оценивать и интерпретировать художественный текст, а тем более осознавать картину мира, отражённую в литературном произведении, без сформированных представлений о теоретических основах литературоведческой науки.

Возможно, что на первый взгляд высказанное мнение звучит слишком категорично. Однако многолетний опыт общения, знакомства автора с различными жанрами, типами, видами литературоведческих исследований свидетельствует: без понимания сущности, обобщающих понятий, коими являются теоретико-литературные категории, аналитическая работа с художественным текстом оказывается процессом затруднительным, если не невозможным, приводящим к поверхностному пониманию сущности художественного явления. В лучшем случае такой неквалифицированный

литературовед заменяет анализ пересказом с элементами комментария. В понимании этого явления необходимо исходить из того, что сами термины теории литературы выступают в качестве номинаций тех знаков, которые создают, составляют, образуют смысловое и идейное содержание текста. К примеру, художественный текст отличается обилием красочных эпитетов и сравнений. Для понимания идейно-смыслового содержания такого текста необходимо не просто обнаружить эти эпитеты и сравнения (знаки авторского видения и отношения), но и выяснить роль, функцию этих знаков.

Иными словами, теория литературы не есть некое отвлечённое философское изложение законов литературы и поэтической деятельности, – она инструмент понимания и анализа, основа аналитических процедур исследователя, позволяющая найти и самостоятельное видение, и самостоятельное решение проблем как логического, так и эстетического характера. В противном случае она совершенно бесполезна.

Результатом понимания, овладения основами теории литературы, содержанием её понятий оказывается способность исследователя видеть в этих понятиях инструмент, который помогает дешифровке, раскодированию художественного текста, проникновению в сущность и своеобразие языка образного мышления, осознанию эстетической ценности и всего произведения, и отдельного образа.

Предлагаемое исследование основано на понимании, согласно которому каждое теоретико-литературное понятие или термин необходимо обосновать, подойти к нему в двух планах:

- через обращение к наиболее характерному конкретному художественному материалу различных национальных литератур, прежде всего Югорского края, позволяющему наглядно раскрывать смысл термина или понятия;

- последовательность изложения должна, с одной стороны, начинаться с фундаментальных, принципиально важных вопросов понимания теории литературы, с другой, быть выстроена как движение от наиболее доступных

к более сложным, а частные понятия должны связываться с более широкими, более общими.

Предлагаемая работа нацелена на формирование умения самостоятельно находить решения, а значит, планировать пути нахождения этих решений, осознанно выбирать наиболее эффективные способы получения результата при обращении к исследовательским и познавательным задачам. Формы и приёмы работы, методика которых раскрывается в монографии, рассчитаны не только на простое уяснение сущности, содержания терминов и понятий теории литературы, но и на формирование умения исследовательски определять понятия, понимать их знаковый характер и роль в художественном тексте, формулировать трактовку и содержательное наполнение категорий, создавать обобщения, связанные с этими понятиями и категориями. Результатом предлагаемой работы должна стать сформированная способность устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно выбирать основания и критерии для классификации, устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение (индуктивное, дедуктивное и по аналогии) и делать выводы.

Неизменное обращение к знаковой природе и окружающего мира, и художественного текста (разумеется, не только при изучении теоретико-литературных вопросов) воспитывает в исследователе умение создавать, применять и преобразовывать знаки и символы, модели и схемы, раскрывающие сущность литературного произведения, способствующие проникновению в его смысловое ядро, пониманию его своеобразия.

Литература

1. Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Правда, 1990. 448 с.
2. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии 1893–1924. М.: Худож. лит., 1975. 653 с.

3. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Рассказы и повести 1917–1930. Жизнь Арсеньева. М.: Правда, 1988. 577 с.
4. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
5. Шесталов Ю. Клич журавля // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 443–454.
6. Шесталов Ю. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Стихотворения; Языческая поэма; Синий ветер каслания. СПб.; Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 480 с.

ЛИТЕРАТУРА КАК ИСКУССТВО СЛОВА

*Наивысшая задача любого искусства
видимостью создавать иллюзию более
высокой действительности.*

Иоганн Вольфганг Гёте

*Искусство, как и наука, создаёт «вторую природу», с тем
различием, что наука заботливо окружает человека «второй
природой» извне, а искусство создаёт эту природу внутри нас.*

Максим Горький

*Реальности, составляющие мир, нуждаются в нереальном:
лишь исходя из него, они могут быть познаны.*

Ингеборг Бахман

*Слово непременно потянет за собой другие слова,
а фраза – фразу.*

*Это хочет мир сказаться,
раз и навсегда остаться здесь.*

Ингеборг Бахман

Обращение к теоретико-литературным понятиям и терминам открывается фундаментальным понятием, имеющим значение для определения самого характера литературоведческого исследования, его стратегии и тактики, – понятием «литература».

Раскрытие этого понятия должно быть основано на вполне сформированном, обоснованном представлении о том, что произведение искусства вообще и художественной литературы в частности – это «вторая реальность», выступающая как отражение «первой реальности», в которой мы живём. Без осознания этого фундаментального положения все дальнейшие разговоры о специфике литературы как вида искусства останутся умозрительными, не имеющими практической ценности для исследования.

По мнению автора первого эпиграфа, немецкого поэта И. В. Гёте, искусство – это иллюзия более высокой действительности, созданная

видимостью. А уровень таланта художника, его «качество» определяется тем, насколько искусно удаётся формировать ему эту *искусственно* созданную видимость.

Слова Максима Горького, словно развивая идею немецкого поэта, отражают главное основополагающее представление о художественном тексте: художественный текст – это *«вторая реальность»*, имеющая принципиальные отличия от первой, в которой мы реально живём, создающая *«природу внутри нас»*.

Слова австрийской поэтессы И. Бахман словно развивают горьковскую мысль: мир реальный («первая реальность») *нуждается* в нереальном («вторая реальность»). Не просто нуждается – через произведение искусства (художественный текст) *открываются* возможности *познания* окружающего нас мира.

А строки четвёртого эпитафия – это модель взаимоотношений поэта со словом и слова с миром реальным.

Слова, составляющие художественный текст, участвуют в формировании новой («второй») реальности, служат утверждению мысли, согласно которой через образное, художественно организованное слово мир «второй» реальности, т. е. мир художественного произведения, «сказывается» и остаётся в «первой» реальности «раз и навсегда».

Художественный текст – это «вторая реальность», выступающая как отражение «первой реальности», в которой мы живём. Без осознания этого фундаментального положения, повторимся, все дальнейшие разговоры о специфике литературы как вида искусства, её образной природы и т. п. останутся умозрительными, не имеющими практической ценности.

Обозначение «вторая реальность» необходимо трактовать как синоним понятия «художественный текст» – с такой трактовки начинается основополагающее представление о специфике языка литературы, о том, как посредством какой знаковой системы создаётся «вторая реальность», особый мир, запечатлённый в художественном произведении.

Писатель обращается к предметному пластическому миру («художественный образ мира») как носителю его видения мира, его концепции внешних и внутренних процессов действительности. Созданная писательским воображением, «вторая реальность» (художественный текст) никогда не будет равнозначна, идентична первой, то есть той, в которой мы живём. Это происходит потому, что художественный текст, будучи отражением реальной действительности, всегда избирателен по отношению к ней, с одной стороны. А с другой стороны, в этой «второй реальности» действуют свои законы логики, свои законы отбора и сложения, группировки знаков в единую структуру.

В самом раннем возрасте мы знакомимся со сказкой про курочку Рябу, которая являет собой один из примеров как избирательности художественного текста, так и существования запечатлённого в ней мира по своим, художественным законам логики. Избирательность начинается уже с самых первых слов этой сказки: «Жили-были дед да баба, и была у них курочка Ряба». Единственным знаком, который указывает на материальное положение героев, является «курочка Ряба». Разве можно представить себе деда и бабу, живущих в деревне, у которых была только одна курочка? Насколько правдоподобна такая ситуация? В реальной действительности ситуация, в которой всё хозяйство героев представлено одной только «курочкой», невозможна. А текст сказки, будучи избирательным по отношению к реальной действительности, такое вполне допускает. Более того, возможность такого положения не вызывает у читателя (изначально слушателя) никаких сомнений в том, что такое возможно.

Дальше ещё более нелогично. То, что курочка снесла яичко не простое, а золотое, вполне объясняется законами сказочного повествования. А вот на вопрос о том, зачем дед и баба пытались разбить яичко, найти логический ответ невозможно. В тексте сказки нет никакого знака, который бы указывал на то, зачем деду и бабе понадобилось разбивать яичко.

Лишён логики и плач героев сказки после того, как «мышка бежала, хвостиком махнула, яичко упало и разбилось»: они ведь только что хотели

сами его разбить. И, наконец, зачем курочка Ряба обещает снести простое яичко, если она может нести золотые.

И всё это потому, что происходящее в сказке вызвано логикой не реальной жизни человека, а логикой художественного текста, который живёт по своим логическим законам, по которым нелепое и нелогичное в реальной жизни является вполне закономерным и логичным, когда события происходят во «второй реальности».

Или начало сказки «Богатырь» народа ханты: «В одной земле, или в царском городе, Мощ-богатырь жил. У него столько богатства было, что на бумагу не записать и в уме не удержать...» Во-первых, само допущение, что герой жил то ли «в одной земле», то ли «в царском городе», не отвечает законам логики: «земля» и «город» – это не идентичные единицы пространства. Во-вторых, при всех возможных сказочных, фантастических допущениях и сюжетах трудно представить себе, чтобы богатства было так много, «что на бумагу не записать и в уме не удержать». И это только начало сказки. Другое дело, что у слушателей, а позже у читателей никогда не возникает вопросов о том, как это может быть и в первом, и во втором случае. Однако развитие действия в сказке (и не только в сказке) может происходить по законам реальной житейской логики: Мощ-богатырь, узнав о том, что в ближайшее время в одном городе родится мальчик, который «будет самым сильным, когда вырастет» [14, 5], предпринимает неоднократные попытки извести его, однако в конце концов сам становится жертвой собственного вероломства.

Своя художественная логика и проистекающая из неё избирательность присутствуют, разумеется, не только в произведениях, к примеру, сказочного жанра, с их волшебством и фантастическими превращениями, но и в таких, в которых, на первый взгляд, нет ничего фантастического и даже просто алогичного. К примеру, в рассказе И. А. Бунина «Лапти» (1924) нет ничего нелогичного или противоестественного: поведано о событии, которое, по всей вероятности, имело место в жизни, этакая житейская

история. Зато здесь есть ярко выраженная избирательность, характерная для художественного текста.

Невозможно представить себе, что в том хронотопе (пространство-время), в котором происходят события, были только «непроглядная вьюга» и «белый от снега» холодный хуторской дом, в котором лишь «стоял бледный сумрак и было большое горе».

Естественно, что в реальности были и другие единицы пространства (например, сад, хозяйственные постройки, конюшня и т. п.), а также другие события и явления: на хуторе шла какая-то жизнь. Однако писатель выбирает лишь то, что принципиально важно для знаковой структуры именно этого рассказа, оставляя за его пределами всё ненужное, по его мнению, лишнее.

Избирательность текста бунинского рассказа проявляется и в том, что в рассказе есть всего одно имя. Есть «барыня», «мать», «ребёнок», «муж», «новосельские мужики», но все они безымянны, и только один герой имеет имя – Нефёд, Мефодий, в переводе с греческого – *сыщик*.

И если *Nomen est omen* (*имя говорит само за себя* или *имя есть знак, знамение, имя что-то предвещает*)¹, то изначально, уже с самим упоминанием имени, за героем закреплена функция поиска. Видимо, все остальные потому и безымянны, что им такая функция неведома. Нефёд – «говорящее имя», оно характеризует своего носителя.

И более того, историко-культурный код заставляет вспомнить Кирилла и Мефодия (Нефёда), братьев из города Солуни (Салоники), создателей старославянской азбуки и языка, христианских проповедников. И пусть бунинский Нефёд ничего не проповедует, но его поступок, его жертва даёт надежду на то, что спасение к больному ребёнку придёт, как в своё время благодаря его тёзке-монаху пришло духовное, культурное спасение многим славянским народам.

¹ Слова латинского драматурга-комедиографа Тита Макция Плавта, ставшие крылатым выражением.

Так избирательность художественного текста создаёт смысл, расширяет его аспекты, позволяет видеть за житейской историей глубокое философское содержание.

Такая способность переводить бытийное в философское является тем самым, в чём «нуждается» реальный мир, – в нереальности искусства, реальный окружающий мир познаётся благодаря именно этой нереальности мира, искусственно созданного. Последнее и не позволяет уравнивать реальную жизнь и жизнь художественного текста, не позволяет предъявлять им одинаковые требования.

Если вы хотите знать, как проходила Отечественная война 1812, то обращаться к роману Л. Н. Толстого «Война и мир» как учебнику истории, как к документальному источнику нельзя. Для такой цели более подойдут, например, книги и статьи историка Е. В. Тárле. Аналогично не надо делать из романа А. Пушкина «Евгений Онегин» учебное пособие по воспитанию подрастающего поколения. Еремей Айпин в романе «Божья Матерь в кровавых снегах» не занимается документальным воспроизведением истории Казымского восстания, хотя и прилагает к роману документальные материалы следственных дел его участников. Чтобы узнать историю восстания, его причины, лучше обратиться к историческим исследованиям [См., например, 9]. Писателя же интересует судьба народа и отдельного человека, оказавшихся в объятиях тоталитарного строя, его интересует то, что происходит с душой человека, который пытается обрести утраченную свободу. Его интересует движение мысли матери, которая теряет своих детей, утрачивает своё место на исконной, родной земле:

«Её парализовала мысль: “Камни летят на моих деток!” Дочери Анна и Мария тоже замерли от испуга и неожиданности...» [1, 55].

«И мысль её ходила от прошлого к будущему. Потом она вспомнила, как несколько лет назад в селении впервые появился чудной русский – Белый...» [1, 71].

«Ехала Матерь и всё поплакивала, тихонько, чтобы не напугать детей. Слишком свежа была рана в сердце Матери, всё кровоточила и ныла, как только её мысль возвращалась к гибели дочери...» [1, 85].

«Настало утро, когда Матерь Детей не смогла подняться на ноги. Она лежала на спине у костра и смотрела на высокое весеннее небо, на восходящее золотистое солнце, на рыже-зелёные верхушки боровых сосен и не хотела смириться с мыслью, что пришёл конец...» [1, 182].

«Ночью она призывала на помощь Месяца-старика. Он тоже был богом. Во всех молитвах его связывали с Солнцем, подразумевая, что они муж и жена. Обращаясь к ним, говорили: “Месяц-с-Солнцем (или Солнце-с-Месяцем), взор свой на землю, на нас обратите”. Сейчас Матерь посылала мысль-молитву: “Месяц-старик, со своей высоты на меня взгляни, силы мне дай и дух мой укрепи, до человеческого жилья добраться помощи!” Месяц, из-за тучек то открывая, то закрывая половину своего лица, размышлял. Но женщина чувствовала, что он не оставит её в беде...» [1, 203–204].

«Оторвалась от неё последняя родимая кровиночка. Последняя. Она сама оторвала его от себя. И он отправился в путь то ли навстречу жизни, то ли навстречу... гибели. Гибели? Нет, нет! Только не гибели!.. Эта мысль резанула её по сердцу так больно, что она закричала на всё заснеженное пространство, встала на колени и попыталась побежать за сыночком, чтобы остановить, вернуть его...» [1, 219].

«Когда совсем запыхалась, она сделала передышку. Положила голову на согнутую руку, закрыла глаза и направила мысль-вопрос Божьей Матери:

– Как мой Савва?!

– Жив, – ответила Богоматерь.

– Где он?

– У людей.

– Это хорошо!.. – вздохнула женщина...» [1, 222].

«И в меркнущем сознании она ещё долго удерживала мысль-послание своим ушедшим детям: я иду к вам...» [1, 227].

Такое художественное исследование мысли героини (примеров может быть и больше), и, разумеется, не только этот мотив, не позволяет видеть в романе Еремея Айпина только историческую хронику или документальное свидетельство о происходивших в 30-е годы событиях. Он создаёт свой, новый мир, свою «вторую реальность», в основе которой вполне документальные события, но уравнивать реальность с созданным в романе художественным миром нельзя.

От уравнивания литературы и жизни, от подхода к произведениям искусства как прямому отражению окружающей действительности предостерегал поэт Н. Заболоцкий в письме от октября 1929: «Искусство похоже на монастырь, где людей любят абстрактно. Ну и люди относятся к монахам так же. И, несмотря на это, монахи остаются монахами, то есть праведниками. Стоит Симеон Столпник на своём столбе, а люди и видом его самих себя – бедных жизнью истерзанных – утешают. Искусство – не жизнь. Мир особый. У него свои законы, и не надо их бранить за то, что они не помогают нам варить суп...» [10, 4].

Следующий момент в понимании специфики литературы как вида искусства связан с необходимостью уяснения того, что любой художественный текст («вторая реальность») представляет собой единство формы и содержания, именуемых также *означающим (знаковым) комплексом* (образная система) и *смысловым комплексом*, которые находятся в сложном и органическом взаимодействии: знаковый комплекс служит созданию комплекса смыслового. Поэтому обращение к художественному тексту, в первую очередь с аналитическими в нашем случае задачами, есть обнаружение в нём образных сигналов, выяснение того, как эти образные сигналы группируются, со- и противопоставляются.

Стихотворение И. А. Бунина «Утро» (1907) может служить одним из примеров того, что любой художественный текст – это особым образом оформленная знаковая структура:

Светит в горы небо голубое,
Молодое утро сходит с гор.
Далеко внизу – кайма прибоя,
А за ней – сияющий простор.

С высоты к востоку смотрят горы,
Где за нежно-млечной синевой
Тают в море белые узоры
Отдалённой цепи снеговой.

И в дали, таинственной и зыбкой,
Из-за гор восходит солнца свет –
Точно горы светлую улыбкой
Отвечают братьям на привет. [5, 54–55]

Если обратить внимание только на знаки, которые создают пространство этого стихотворения, то это будут *горы, небо, прибоя, море, узоры, цепь снеговая, даль, солнце*. Все эти знаки пространства имеют свою характеристику: «утро молодое», «сияющий простор», «белые узоры» и т. п. Однако среди этих характеристик преобладают, доминируют такие, которые представляют упоминаемые единицы пространства в качестве одушевлённых явлений: «смотрят горы», «нежно-млечной синевой», «в дали, таинственной», «горы светлую улыбкой / Отвечают». Да ещё и горы «отвечают братьям на привет».

Преобладание таких знаков, которые одушевляют горы, даль, синеву, их группировка в некое единство создают картину живой природы, обладающей качествами живого существа. К этому необходимо добавить, что знак, указывающий на время («молодое утро»), также одушевлён в стихотворении. Именно благодаря этому комплексу знаков создаётся главное в содержании стихотворения И. А. Бунина: природа живой, чувствующий организм, а

значит, предполагающий, требующий к себе соответствующего отношения со стороны человека.

А вот в реальной действительности невозможно встретить то, как «смотрят горы», да ещё и отвечают «светлою улыбкой», воспринимая окружающие элементы пространства как братьев.

В стихотворении А. С. Тарханова с таким же названием, как и у Бунина, «Утро» присутствует своя знаковая структура:

В заснежье сказки пишутся ветвями.
С ресниц по-детски ахнувших берёз
Рассвет, как веером, смахнул лучами,
В чащобы совы тишину унёс.

И паром закручинилась берлога.
И, тяжкую едва оставив лень,
Пригнул на лапе коготь лежебока,
Считая новый предвесенний день. [15, 120]

И снова обратим внимание на те знаки, которые формируют лирическое пространство, – *заснежье, ветви, ресницы, берёзы, чащобы, берлога, пар*. Характеристики единиц пространства, возникающие благодаря эпитету («чащобы совы»), сравнению («рассвет, как веером, смахнул лучами»), олицетворениям («по-детски ахнувших берёз», «берлога закручинилась»), создают картину природы не только одушевлённой, но и мыслящей, в которой «лежебока» (медведь) способен посчитать «новый предвесенний день», пригнув «на лапе коготь».

Знаковая структура лирического текста Тарханова призвана к тому, чтобы создать картину, в которой природа живёт по единым с человеком законам: берёзы ветвями пишут сказки и при этом могут по-детски ахать, рассвет лучами уносит в чащобы тишину, а берлога способна «закручиниться».

Для читателя, знающего традиции мансийского культурного мышления, особым знаком является и то, что хозяин берлоги не назван своим именем, он – «лежебока».

Стихотворение Марии Вагатовой (Волдиной) «Утро на Оби» представляет свою систему знаков, создающих окружающее пространство:

Золотое лицо безмятежная тронет улыбка,
И согреется Север, как ранний рыбак у костра.
Вышло солнце на Обь,
Чей, скажите, там, вёрткий, как рыбка,
Обласок выплывает из синих и розовых трав?
Золотое лицо наклонилось к реке, окунулось.
Это стерлядь идёт иль жемчужный осётр заблестел?
Княженика проснулась, и нежная пихта проснулась,
Жирный селезень трудно, как брошенный камень, летел.
Этот берег!
Милее на свете не сыщешь! <...> [6, 168]

Пер. Г. Слинкиной

В процитированном отрывке пространство представлено и такими значительными всеобъемлющими единицами, как *Север, Обь, солнце*, и меньшими, а то и совсем по сравнению с ними, локальными, такими как *берег, костёр, обласок, княженика, пихта*.

И снова нельзя не заметить в созданной поэтическим воображением картине мира стремления видеть пространство природы живым, реагирующим на происходящее: «золотое лицо» Севера, который похож на «раннего рыбака у костра», «безмятежная тронет улыбка». Княженика и пихта в этом пространстве «просыпаются», последняя к тому же ещё и «нежно»...

Три разных лирических текста, три разные поэтические культуры, но обращение всего лишь к тем знакам, которые создают, формируют художественное пространство, даёт возможность сделать выводы о некоей близости в понимании трактовки природы, ставшей источником, основой лирического переживания.

Напомним ещё один аспект бытового знакового (означающий) и смыслового (содержательный) комплекса художественного текста. Обратимся к стихотворению Ф. И. Тютчева «Зима недаром злится...». Стихотворение представляет собой характеристики поведения зимы и весны. Первая начинается уже со строки, служащей названием стихотворения («злится»), а весна в свою очередь «в окно стучится» и «гонит» её «со двора». Зима при этом «ещё хлопочет» и даже «ворчит», в ответ весна «ей в глаза хохочет и пуще лишь шумит», что вызывает буквально бешенство Зимы: «Взбесилась ведьма злая»...

Главное же заключается в том, что для характеристики зимы и весны поэт использует глаголы, которые свидетельствуют, выступают знаками поведения живого существа: «злится», «стучится» и «гонит», «хлопочет», «ворчит», «хохочет», «взбесилась»... Такая знаковость допустима только в художественном тексте, то есть во второй реальности, ибо трудно себе представить в реальности как «злость» или «бешенство» зимы, так и «хохот» весны.

Такая особенность знаковости художественного текста объясняется тем, что корни искусства лежат в мифологическом сознании человека, сакральности его обрядов и поэтому её необходимо воспринимать как память искусства о его первоначальных целях и задачах. А цели и задачи искусства вообще и литературного в частности изначально были сакральными. То, что стало в дальнейшем хореографией, музыкой, живописью, архитектурой, изначально было частью религиозного обряда, ритуала, служило его оформлению с помощью определённым образом произносимых слов, телодвижений, изображений на камнях и стенах пещер, сооружений

архитектурных форм и т. п. С течением времени, в ходе длительного исторического развития, все эти составляющие обряда, ритуала любого сакрального действия выделились в виды искусства, известные сегодня как хореография, живопись, музыка, литература, архитектура...

Понимание, видение предметов, явлений, процессов окружающего мира первой реальности во второй, т. е. в художественном тексте в качестве одушевлённых существ – принципиально важная сторона знаковости искусства. Такое понимание является свидетельством того, что человек обладает не только памятью, но и прапамятью как способностью помнить события, отдалённые от человека многими веками, иным историческим прошлым:

<...> И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седую гривой машет море,
Встают пустыни, города.
От сна, я буду снова я, –
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья? [8, 220]

В стихотворении Николая Гумилёва прапамять – это не только способность помнить то, что происходило в другой исторической эпохе и другой национальной истории, но и то, как древний человек видел живое существо с «седой гривой» по имени Море, как точно так же для него были живыми существами Огонь и Воздух, Деревья и Гроза...

Именно такой способностью продиктовано неизменное одушевление в художественном тексте неживого материального мира, наделение свойствами живого существа, а животных качествами, присущими исключительно только человеку, то, как лирический герой Ювана Шесталова воспринимает окружающий мир:

<...> Все травинки в вышине
«Сын мой! Сын мой!» – шепчут мне.

«Обниму! – зовёт вода, –
Поспешай, мой сын, сюда!»
«Поцелуемся, сынок!» –
Напевает ветерок.

Этот воздух до зари
Мне поёт: «Пиши! Твори!» [17, 48]

Пер. В. Шефнера

Можно провести небольшое наблюдение за тем, как художественный текст способен трактовать такой знак времени года, как осень. В художественном тексте она может быть «хороша», но лирический герой Петра Вяземского знает, какой бывает «поздняя осень», знает он и о том, что «в осени своя есть прелесть». Лирический герой Алексея Жемчужникова видел «ненастную осень», а Александра Блока часто наблюдает за тем, какая осень «дождливая». Иван Бунин признаётся, что любит «осень позднюю в России». Нет, видимо, ни одного поэта, который не видел бы, что «осень золотая», а у Сергея Есенина встречается «золотеющая осень». Он так же, как Алексей Жемчужников, заметил, что бывает «безлиственная осень». Вячеслава Иванова привлекала «красная Осень» и т. д. и т. п.

Приведённые выше определения осени, дающие представление её в художественном тексте (во второй реальности), не отличаются от того, какое привычно и для реальной жизни (первой реальности).

Однако в видении поэтов это время года может быть таковым, когда к знаку «осень» добавляются разные определения, выступающие также в качестве знаков, дающих возможность увидеть осень такой, какой она в реальности быть не может – одушевлённым существом.

Встречается «румяна Осень», «осень златовласа» и даже «Осень, баба злая» (*Г. Державин*). Из художественного текста можно узнать, что бывает «заплаканная осень» (*А. Ахматова*) и «подруга осень» (*И. Анненский*), «осень морская» и «осень пьяная» (*Э. Багрицкий*). Лирический герой А. Блока видит, как ранняя осень «задумчиво грустна», иногда она «хмурая», он же способен заметить то, как «осень бесстрашна», а в другом случае – «страстная осень».

Только во второй реальности, то есть в реальности художественного произведения, можно встретить «осень златовласую», «осень, бабу злую», «заплаканную осень» и «подругу осень», «осень пьяную» и «осень морскую».

У Анны Ахматовой есть «небывалая осень» и в этом же тексте она определяется ещё и как «весенняя». Обратимся к знакам «небывалая осень» и «весенняя осень» в ее стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...» (1922):

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студёные, влажные дни?
Изумрудною стала вода замутнённых каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильнее... [3, 157]

В процитированном отрывке (кстати, как и в тексте всего стихотворения) можно наблюдать то, как расшифровывается, наполняется конкретным содержанием знак «небывалая осень». Она таковая потому, что облака получили приказ небесный купол «собой не темнить», «сентябрьские сроки» проходили, а студёные влажные дни никак не наступали, и «крапива запахла, как розы»... «Небывалая осень» к тому же была ещё и «весенняя», а в тексте есть знаки, которые расшифровывают этот оксюморон:

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...

Только во второй реальности, в знаковой структуре, созданной поэтом, осень стала такой, каковой она не может быть в первой, – и «небывалой», и «весенней».

«Румяна Осень» и «осень златовласа», «Осень, баба злая» и «заплаканная осень», «подруга осень» и «осень пьяная», «осень морская» и осень, которая «задумчиво грустна», «осень бесстрашна» и «страстная осень», осень «непроглядная» и «небывалая», осень «весенняя» и «волчья осень»... – всё это знаки того, что осень выступает *во второй реальности*, в которой возможны самые неожиданные и даже невероятные сочетания, сближения смыслов. Такое видение окружающего мира является остатками дологического языка синкретического сознания древнего человека, в котором между предметами и явлениями живого, материального, растительного миров не было чётких границ.

Язык художественного произведения – это единственное, что осталось человеку от дологического языка, и на этом «наследстве» строится видение и мышление в искусстве, в котором, как в синкретическом сознании, мир существует как целое, в котором предметы и явления не «отвердели» в своих границах. Этим продиктовано и объясняется явление лягушки, которая может обернуться царевной, и кидание за спину полотенца, которое станет рекой и поможет уйти от погони. А если и этого мало, то же самое можно проделать с гребешком, который обернётся лесом; яблонька в лесу может оказаться матерью, которая пошла искать своих детей, а Серый волк – добрым молодцем и т. д. и т. п. Этим же продиктовано и объясняется то, что герой обращается к ветру с просьбой ответить на вопрос:

Не видал ли где на свете
Ты царевны молодой? [12, 321]

И это не обязательно герой сказочной литературы. Продолжая тему ветра, заметим, что в стихотворении А. С. Пушкина «Туча» (1835) лирический герой обращается к той, чьим именем названо стихотворение, как живому существу, но и ветер у него при этом выступает в той же роли:

И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес. [11, 357]

Лирический герой Евгения Боратынского слышит живой голос ветра: «Страшно воеет, завывает / Ветр осенний...». У лирического героя Валерия Брюсова с ветром складываются свои творческие отношения: «Я ветру вслух твердил стихи...». А лирическому герою Александра Блока

Ветер принёс издалёка
Песни весенней намёк... [4, 76]

Ветер Иннокентия Анненского в одном лирическом пространстве и «сердит», и «игривый», способный бороздить волны и грозить кораблям, свивать паруса «в жгутья»:

Люблю его, когда сердит,
Он поле ржи задёрнет флёром
Иль нежным летом бороздит
Волну по розовым озёрам;
Когда грозит он кораблю
И паруса свивает в жгутья;
И шум зелёный я люблю,
И облаков люблю лоскутья...
Но мне милей в глуши садов
Тот ветер тёплый и игривый,

Что хлещет жгучею крапивою
По шапкам розовым дедов. [2, 27–28]

Лирический герой Ивана Бунина чувствует, как ветер «веет ласково», а у Николая Рубцова:

Ветер всхлипывал, словно дитя,
За углом потемневшего дома. [13, 295]

В видении лирического героя Андрея Тарханова глухарю «Таёжный ветер дал красивый хвост» («Глухарь»), поэтому нет ничего удивительного в его обращении в другом случае:

Паруса снимает с лодок осень,
Воздух звонок, словно стон струны.
Принеси мне, ветер, запах сосен
С той туманной дикой стороны... [16, 50]

В приведённой строфе следы дологического языка, в котором жил мир древнего человека, отмечаются и в том, что осень «снимает с лодок» паруса, а звон воздуха напоминает «стон струны».

Герой-повествователь в рассказе Ювана Шесталова «Школа – светлый праздник» замечает: «И ветер где-то уснул...» [18, 164]. А в его повести «Тайна Сорни-Най» ветер бывает разным: «Дунет ветер горластый с белым голосом северным – в край горячего лета относит люльку. Дунет ветер горластый с жёлтым голосом южным – в ледяное море, в край зимы относит...» [19, 77].

У Владимира Волдина: «Раззадорен птичьим пенъем, / Ветер лапой бьёт по соснам... [7, 27] («На озере», пер. В. Нечволоды). А в другом случае у него

же: «Ветер снег и лижет, и ласкает...» [7, 32] («В ненастную погоду», пер. Г. Киселёва).

Любой предмет или явление окружающей нас действительности в художественном тексте могут трансформироваться, предстать в виде другого предмета или явления, любое неодушевлённое может стать одушевлённым, растение или животное – человеком и наоборот...

В основе таких возможностей лежат представления древнего человека о единстве мира, в котором возможны любые взаимопереходы и превращения, трансформации и перевоплощения. На этом основывается образная сущность искусства, происхождение и структура всех видов, разновидностей образов, в первую очередь тропов.

Литература

1. Айпин Е. Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД Амфора, 2010. 255 с.
2. Анненский И. Ф. Стихотворения. Трагедии / Сост., вступ. ст. и прим. С. В. Сучков. М.: Рипол Классик, 1998. 480 с.
3. Ахматова А. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Владивосток, 1989. 428 с.
4. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1: Стихотворения 1898–1904. М.: Наука, 1997. 631 с.
5. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Рассказы (1892–1909). М.: Правда, 1988. 478 с.
6. Вагатова (Волдина) М. К. Утро на Оби // Литературное наследие обских угров. Т. II: Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 168.
7. Волдин В. С. Так Молупси: поэмы и стихи на хантыйском и русском языках. Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 1998. 118 с.
8. Гумилёв Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы 1905–1916. М.: Худож. лит., 1991. 478 с.

9. Ерныхова О. Д. Казымский мятеж: об истории Казымского восстания 1933–1935 гг. 2-е изд., доп. Ханты-Мансийск: НИЦ ЮГУ, 2010. 212 с.
10. Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. М.: Сов. писатель, 1965. 518 с.
11. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2: Стихотворения 1823–1836. М.: Гос. изд-во Худ. лит., 1959. 799 с.
12. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Поэмы. Сказки. М.: Гос. изд-во Худ. лит., 1960. 543 с.
13. Рубцов Н. «Ветер всхлипывал, словно дитя...» / Рубцов Н. М. Последняя осень: Стихотворения, письма, воспоминания современников. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 608 с.
14. Сказки народа ханты = Хāнты ёх моньщāт: Кн. для чтения в мл. и ср. классах (назымский диалект) / Сост. Е. Е. Ковган, Н. Б. Кошкарёва, В. Н. Соловар; под ред. Е. А. Нёмысовой, Е. К. Скрибник. СПб.: ООО «Алфавит», 1995. 143 с.
15. Тарханов А. С. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1: Снежная симфония. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2017. 320 с.
16. Тарханов А. С. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4: Дыхание язычества. Екатеринбург: Ср.-Урал. кн. изд-во, 2017. 520 с.
17. Шесталов Ю. Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения; Языческая поэма; Синий ветер каслания. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 480 с.
18. Шесталов Ю. Собрание сочинений. Т. 4: Стихотворения и повести для детей. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 414 с.
19. Шесталов Ю. Собрание сочинений. Т. 5: Стихотворения. Повести. Публицистика. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1999. 560 с.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ

Исходя из того, что литературное произведение, как и произведение любого вида искусства, – это вторая, т. е. искусственно «сотворённая», реальность, необходимо определить, проанализировать основные категории этого, созданного писательским воображением, художественного мира. Мир литературного произведения живёт по законам, которые создал для него автор, в этом мире происходят процессы, возникают и исчезают явления и предметы только в результате деятельности авторского сознания. Логично поэтому будет определить в качестве главной цели анализа художественного текста выяснение того, по каким законам, по какой логике создан этот искусственно созданный мир.

Индивидуальность художника, неповторимость его таланта проявляются, прежде всего, в том, каким он видит, а следовательно, и воспроизводит окружающий мир, трансформируя его во «вторую реальность», как он создаёт свой «образ мира», свою модель его. Это выяснение вопросов о том, какова картина отдельно взятого произведения или творчества писателя в целом, или доминирующая/второстепенная в пределах одной культурно-исторической эпохи. Без категории «картина мира» невозможно представить себе не только процесс творчества как таковой, но и современный процесс познания, в том числе и художественный. Знаком, определяющим характер видения и понимания действительности, человека в ней, смысла жизни как таковой, является создаваемая в художественном произведении, художественным произведением картина мира.

Именно в картине мира художественного произведения заложена принципиально важная для автора система универсальных духовных, нравственных ценностей, воспроизведён характер приемлемых отношений, гармония развития и движения человеческого сообщества. Для того чтобы понять эту систему ценностей, этот характер отношений, эту гармонию

развития, необходимо овладеть языком художественного мира данного конкретного произведения, расшифровать его код, иначе произведение останется непонятым или, что ещё хуже, понятым неверно.

Возможность такого прочтения, такого декодирования художественного текста воспринимающим сознанием кроется в том, что художественный мир, его координаты, признаки, приметы соотносимы с существующими, возможными, мыслимыми координатами мира реального. Другое дело, что соотнесённость художественного и реального миров (первой и второй реальности) не означает ещё, что первый – это только отражение второго. Художественный мир – это не только отражение, но и преобразование, создание нового мира, второй реальности с целью познания, оценки реального, объективно существующего мира.

Принципиально важно при этом осознание того, что никакое богатство или неограниченность художественного мира произведения в пространстве и во времени не могут отразить объективный мир полностью, в целом. Его отражение – это всегда локальное отражение, предельно избирательное. Однако последнее не является недостатком художественного мира. Параметры локализации, избирательность целиком зависят от автора и характеризуют его отношение к миру реальному, составляют оценку этого мира, выдвигают авторскую версию его. Подавая в художественном тексте локальную, избранную часть реального мира, такую его «сокращённую» версию, автор не только раскрывает своё отношение, свою концепцию и оценку мира реального. Его «сокращённая», локальная художественная модель мира претендует на выполнение роли модели мира как таковой, созданный писательским воображением художественный мир претендует на то, чтобы представлять собой модель мира в целом.

Реальной первоосновой художественного сознания служит общий для человеческого рода опыт духовно-практического освоения мира. Это освоение есть понимание сущности реальной жизненной характерности как изначально заданной. Для раскрытия своего авторского понимания и создаётся художественный текст (как и произведение любого другого вида

искусства) – вторая реальность, мысль о которой изначально принадлежит Платону. Он исходил из того, что сущность реального мира находится вне этого мира, в мире идей («эйдос»). Мир идеального (мир идей) находит своё отражение в реальности, но уже в искажённом виде. Искусство же в свою очередь отражает уже отражённое, т. е. создаёт вторично, по Платону, уже отклонившееся от истины в чистом виде, порождаемой божеством: «...Подражательное искусство – творит произведения, далёкие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далёким от разумности, поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно.

<...> Подражательное искусство, будучи само по себе низменным, от совокупления с низменным и порождает низменное» [32, 469].

По этой причине Платон предлагал изгонять художников из общества, как искажающих божественный смысл «эйдоса», однако для нас в данном случае принципиально важно понимание того, что искусство само по себе вторично по отношению к реальной действительности, являясь своеобразной «второй реальностью». Если реальный мир – это, по Платону, «тень» мира идей, имеющего божественное происхождение, то искусство, подражающее этому реальному миру, создаёт уже «тень теней».

«Тень теней» – это и есть вторая реальность, т. е. второй мир, созданный воображением художника, воображением, для которого характерна вполне определённая картина мира. Сами художники осознают свою вовлечённость в создание «тени теней». Лирический герой поэта Дмитрия Мережковского («Пустая чаша», 1894) признаётся в том, что люди двух поколений («отцы и дети») «в играх шумных» истощили «до дна» радости реальной жизни: «не берегли в пирах безумных... драгоценного вина». А в результате:

<...> Последним ароматом чаши –
Лишь тенью тени мы живём,
И в страхе думаем о том,
Чем будут жить потомки наши. [27, 469]

Реальная жизнь оказывается «пустой чашей», поэтому остаётся жить лишь «тенью тени», т. е. созданиями собственного разума, собственного творческого мышления, жить в той картине мира, которая искусственно создана тобою же.

Без категории «картина мира» невозможно представить себе современный процесс познания, в том числе и художественного (широко используются такие модификации этого понятия, как «образ мира», «модель мира») [21; 24; 16; 17; 22; 41; 20; 2; 19; 8; 43; 28].

Картина мира по М. Хайдеггеру – это то, как сущее возникает и раскрывается человеку, присутствующему в этом сущем (в этой реальности). Иными словами, художественная картина мира – это интерпретация сущего (реальной действительности) в художественном произведении. Поэтому Хайдеггер подчёркивает, что «картина мира» каждого отдельно взятого индивидуума индивидуальна, она представляет собой «не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [42, 49].

Сущее – весьма изменчивая историческая категория: «Человеческое общество находится в постоянном движении, изменении и развитии, в разные эпохи и в различных культурах люди воспринимают и осознают мир по-своему, на собственный манер организуют свои впечатления и знания, конструируют свою особую, исторически обусловленную картину мира» [16, 7]. К примеру, как мы уже видели, для Платона сущее находилось вне объективного реального мира, являющегося лишь отражением мира сущего, который определялся им как *эйдос*. Для эпохи средневековья характерно понимание сущего как божественного, как творения демиурга, бога-творца – единственного источника сущего. Для этой культуры быть сущим означало принадлежать к сотворённому высшим разумом бытию, быть подчинённым, если не противопоставленным сущему.

Основу картины мира могут составлять как научные, так и вненаучные знания. К последним относятся мифологическое, религиозное, утопическое, художественное знания. В отличие от научного, перед такими формами

знания не ставится проблема достоверности, однако вненаучные представления о мире вполне могут сочетаться с научными. Если определить литературоведение как науку культуры, то для него миф, а также основной корпус художественных текстов являются тем инструментарием, который конституирует реальность, но реальность художественного мира, художественного сознания.

В рассказах Галины Лаптевой можно встретить пересказ историй, которые дают представление о том, каков мир культурно-мифологического сознания хантыйского народа. В её рассказе «Сон глухарки», представляющем собой «воспоминание о бабушке», есть, например, история, в которой активную роль играет картина мира, состоящего из Высшего, Среднего и Низшего миров: «Живёт Торум ики на седьмом небе со своей семьёй. Один из сыновей был такой шустрый, непослушный. И вот однажды вечером он так расшумелся, что упал на землю. Только он упал не на твёрдую землю, а в воду АСЧОРОСА в низовьях реки Обь. Торум ики проснулся рано утром и увидел, что сын упал в воду и попал в Нижний мир. И с тех пор его стали звать КЫНЬ ИКИ – Бог, приносящий болезнь. Говорят, однажды заболела женщина, мать семерых детей. Вечером в её доме, откуда ни возмись, прибежали с четырёх углов, с песнями, плясками слуги КЫНЬ ИКИ. Подхватили женщину и потащили в Нижний мир. Мать семерых детей была рукодельница, много узоров-оберегов сшила она, поэтому слуги КЫНЬ ИКИ долго блуждали по ним. Наконец они добрались до Нижнего мира, где царствовал КЫНЬ ИКИ – болезнь приносящий. Женщина пригляделась и видит: сидит на троне великан с одним глазом и с одним рогом, одна нога лосиная, а другая лошадиная. Он пристально посмотрел на женщину, а она закрыла лицо платком в знак уважения. И тут КЫНЬ ИКИ заговорил:

– А! Это мать семерых детей! Посмотрю в своей “Книге Жизни”, пора ей к нам в Нижний мир или нет?

Тут он воскликнул:

– Слышите, эта женщина должна жить! Много дел ей ещё нужно завершить в Среднем мире, где живут люди! Она помнит меня в Среднем мире. Когда открываются реки, она несёт тёмную ткань мне на Сак – верхнюю одежду. Унесите её снова в мир живых людей, пусть рассказывает она всем, что нужно помнить о болезни раньше, чем человек заболел.

Долгой ли, короткой была дорога в Нижний мир, женщина уже и не помнит. Только увидела она, что наступило утро, кругом свет, и летает она, лёгкость чувствует. Услышала плач своих детей внизу, пригляделась: дети склонились над ней и зовут её. Тут женщину как магнитом притянуло к своему телу, которое было отдельно от неё. Тепло стало ей. Ожила она. Дети обрадовались матери, развели огонь в очаге. Всё, что было, поставила женщина на стол и стала благодарить Богов Верхнего, Среднего, Нижнего мира. Чего и всем живущим ханты наказала» [23, 268].

При этом не следует думать, что мифологические представления о картине мира, о возможных моделях её строения – это то, что осталось исключительно в истории культурного языческого сознания народов. Эти представления живут не только в фольклорных произведениях и мифах, они могут служить основой для произведений оригинальной (авторской) литературы и даже для всего творчества как одной творческой индивидуальности, так и группы авторов.

К примеру, мифологические представления ханты и манси основаны на том, что всё сущее (земля и люди) создал Нуми-Торума (Нум-Торум), демиург, родоначальник божеств. Лирический герой Ювана Шесталова живёт в мироздании, Высший, Средний и Нижний миры которого создал именно он:

В здании

Мироздания

Самое скромное место

Занимают обыкновенные люди.

Живя вместе с животными и растениями
В среднем мире в гармоничной борьбе,
После смерти они уходят в Нижний мир,
Чтобы обновлёнными вновь возродиться в Среднем мире. [45, 273]

Этот лирический герой осознаёт жизненную реальность как Средний мир, предназначенный для сосуществования (для «гармоничной борьбы») с животными и растениями. При этом он не забывает о существовании Нижнего мира, о том движении относительно этого мира, которое его ожидает. Однако, чтобы найти начало мироздания, начало сказки Среднего мира, он обращается (не без сомнений, характерных для современного человека!) к миру Высшему, тому, который избрал для себя родоначальник божеств, демиург Нуми-Торума:

Земля кружится – и я кружусь.
Солнце кружится – и я кружусь.
В небесах над землей я птицей-гагарой летаю.
В воде я рыбой-осетром плаваю.
По земле я иду.
Начало сказки хочу найти.
На небо поднимаю свой взор,
Нуми-Торума спрашиваю:
Ты есть на самом деле или тебя нет?
Мой путь длинным будет или нет?
А когда я про нижний мир подумаю,
Словно ножом моё сердце кольнёт.
На своей скользкой дороге стою,
Грустную песню слушаю.
Поющее своё сердце раскачиваю,
По земле вдаль посылаю <...> [44, 441]

В художественном произведении заключены два противоречивых начала: отображение объективной действительности и активное преобразование этой действительности мыслью и чувством автора. «Искусство, – писал Л. Н. Толстой, – начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его» [35, 79].

Художественный мир – это вполне определённая система, в которой все компоненты взаимосвязаны во имя выполнения конкретных функций. И сами компоненты, и характер их связей, взаимодействий призваны создать целостный мир художественного текста, являющийся главным показателем, зерном авторского замысла. В этом смысле само понятие *системности* необходимо рассматривать как *тождество художественности*. Не вдаваясь подробно в рассмотрение художественного (эстетического) как категории, отметим только, что вне системности художественное существовать в принципе не может, и это относится не только к художественному тексту, но и к любому произведению искусства вообще.

Отмеченные выше локальность и «избирательность», единство и системность, «целостность» художественного мира могут существовать только как авторская версия, т. е. они являются точкой зрения конкретного автора, они ею предопределены. Именно авторская точка зрения сводит воедино все компоненты художественной системы, определяет их функции в тексте, а следовательно, и характер взаимосвязей и взаимодействия. Это даёт основание считать, что художественный мир (картина мира) является главным, наиболее выразительным воплощением авторского замысла, авторской идеологии.

Эти микросистемы представляют собой явление сложное и многогранное уже потому, что художественный мир, подобно миру реальному, неисчерпаем, кстати, именно поэтому эти два мира часто определяют как первую (объективную) и вторую (художественную) реальность.

Художественный мир, представляющий авторскую модель мира, реконструирует объективную картину мира. Художественная картина мира – не только система представлений о мире, но и система принципов её воспроизведения, которая предполагает доминантные категории и факультативные категории: «Доминантные категории – это категории, которые, прежде всего, осуществляют существование “картины мира”, это оппозиции, которые свойственны человеческому сознанию на всех этапах его существования, это архетипы, заложенные в глубинах человеческой психики» [40, 21].

Особо важным представляется вопрос о том, что включает в себя понятие «художественный мир» (картина мира художественного текста). Если исходить из того, что картина мира художественного текста – это система, то она в свою очередь «состоит из огромного количества микросистем, друг с другом связанных и друг от друга независимых...» [40, 9].

Картина мира художественного произведения – это два его главных структурных элемента, в пределах и с помощью которых автор выстраивает свою принципиально важную именно для него, как индивидуальности, систему универсальных ценностей социального, экономического, духовного, бытового, психологического и тому подобного характера. В пределах этой картины и посредством её автор воспроизводит содержание и сущность как гармоничных, приемлемых, с его точки зрения, отношений, так и тех, которые нельзя считать допустимыми, которые разрушают гармонию существования человеческого общества, препятствуют его позитивному развитию и движению. Понимание диалектики приятных и неприятных, отторжений как авторской системы ценностей, характера взаимоотношений между различными элементами изображённого мира, его гармонии или дисгармонии доступно тому, кто понял структуру этого мира.

Такое понимание есть наиболее продуктивный путь овладения тем содержанием, которое зашифровано, закодировано данным конкретным

художественным текстом. Для того, кто таким кодом не владеет, в силу того, что не понял или понял неверно своеобразие искусственно созданной картины мира, произведение, его смысл, идейная сущность предстают искажёнными. Это наглядно можно увидеть в том, как нас, читателей, а затем зрителей зачастую не удовлетворяют экранизации литературных произведений. Неверно понятая создателями такой экранизации картина мира художественного текста искажает писательское мировидение, идею и пафос. Ещё более трагично, если такое непонимание картины мира демонстрирует учёный или критик, исследователь художественного текста. Возможность верного, наиболее приближенного к авторскому замыслу раскодирования художественного текста, т. е. его прочтения воспринимающим сознанием, должно основываться не только на том, что художественный мир, его координаты, признаки, приметы соотносимы с существующими, возможными, мыслимыми координатами мира реального. Такая возможность должна быть основана на владении сведениями о своеобразии картины мира соответствующего типа культурного сознания, соответствующей культурной эпохи.

Не менее важно при этом и то, что при соотнесении мира художественного текста и мира реального нельзя видеть в первом исключительно отражение второго. Необходимо неизменно исходить из того, что мир литературного произведения – это не только и даже не столько отражение, сколько преобразование, создание нового мира, второй реальности с целью познания, оценки реального, объективно существующего мира. Одно из самых ярких писательских признаний в таком преобразении – первая фраза романа Фёдора Сологуба «Капли крови (Навыи чары)»: «Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт».

Такая «сладостная легенда» и есть то, что мы называем второй реальностью. Она, то есть художественный мир, как и первая реальность (мир объективный), не существует вне пространства и времени. *Пространство и время* – это формы существования как объективного, так и

художественного мира, это – главные и неперенные атрибуты существования любого мира. Категории пространства и времени буквально пронизывают любой художественный текст.

Эти категории, их характеристики определяются, исходя из конфликтов, ситуаций, системы персонажей, исходя из отношений между компонентами, всеми категориями художественного мира. В свою очередь каждый компонент художественного мира имеет свой пространственно-временной статус.

В одном и том же тексте могут быть указаны виды (единицы) пространства, в которых происходят события («Мы стояли в *местечке* ***¹», «у *полкового командира*» или в «*жидовском трактире*»). Пространство может существовать в виде единиц, свидетельствующих об образе жизни героя («Правда, обед его состоял из двух или трёх *блюд*, изготовленных отставным солдатом, но *шампанское* лилось притом *рекою*», «У него водились *книги*, большею частью военные, да романы», «*Стены его комнаты* были все источены *пулями*, все в скважинах, как соты пчелиные. Богатое собрание *пистолетов* было единственной роскошью бедной *мазанки*, где он жил»). Отмечаются и единицы времени, в которые протекают события («*Утром* ученье, манеж»), хотя единицы времени могут быть не обязательно конкретны («*Однажды* человек десять наших офицеров обедали у Сильвио»). Время может присутствовать в статусе возраста героя («Ему было *около тридцати пяти лет*»), а также в статусе его прежней жизни, которая даже охарактеризована («*Некогда он служил в гусарах*, и даже счастливо», «На вопрос, *случалось ли* ему драться, отвечал он сухо, что *случалось...*») [33, 50–51].

По-своему статусно присутствуют категории пространства и времени в драме. А. Н. Островский в «Грозе» (1859) посчитал необходимым указать на

¹ Здесь и далее при цитировании повести А. С. Пушкина «Выстрел» курсив мой. – А. С.

место и время происходящего: «Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом. Между 3 и 4 действиями проходит 10 дней...

Общественный сад на высоком берегу Волги, за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов» [29, 35].

В «Бесприданнице» (1878) драматург посчитал необходимым сообщить: «Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной; направо от актёров вход в кофейную, налево – деревья; в глубине низкая чугунная решётка, за ней вид на Волгу, на большое пространство: леса, сёла и проч.; на площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой – на левой...» [30, 205].

По ходу развития действия в драме пространство и время могут находить бытование в разных статусах. К примеру, в явлении 2-м 1-го действия «Грозы» из слов Дикого узнаём, что для Бориса это новое пространство, в котором он вынужден теперь жить. Чуть ниже (явление 3-е) становится известно, что воспитывали его в Москве, а затем отдали учиться в Коммерческую академию, а в городе Калинове и в семье Дикого он оказался не по своей воле. К тому же из разговора Бориса и Дикого зритель (читатель) узнаёт, что события происходят в праздничный день.

Так осуществляется в драматургическом произведении то самое буквально «пронизывание» художественного текста категориями пространства и времени, о котором говорилось выше.

Лирический текст также строится на сочетании пространственных и временных единиц, однако в нём присутствие одной из категорий может быть сведено до минимума, если не полного отсутствия. Стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил...» (1829) построено исключительно на сочетании прошлого («Я вас любил»), настоящего («Быть может, угасла не совсем») и возможного будущего («...дай вам Бог любимой быть другим»).

А в стихотворении Евгения Винокурова «Человек пошёл один по свету...», наоборот, почти отсутствуют единицы времени:

Человек пошёл один по свету,
Поднял ворот, запахнул полу.
Прикурил, сутулясь, сигарету,
Став спиной к ветру, на углу.

В парк вошёл. Зеленоватый прудик.
В лодках свежекрашенных причал.
Отломил, посвистывая, прутик,
По ноге зачем-то постучал.

Плюнул вниз с дощатого помоста.
Так, лениво плюнул, не со зла.
Ничего и не случилось, просто
Понял вдруг: а жизнь-то ведь прошла. [11, 35]

Время представлено только глаголами прошедшего времени, что уже не случайно («а жизнь-то ведь прошла»), зато какое «обилие» единиц пространства, в которых развивается лирический сюжет.

Время

Такая, казалось бы, понятная в житейском аспекте вещь, как время, есть *категория философская*, а проблема выяснения сущности времени как такового в истории философии имеет давнюю традицию [6; 5; 13; 14].

Интуитивное понимание времени и попытки выразить это понимание в точных терминах приводили к парадоксам, решить которые учёные с бóльшим или меньшим успехом пытаются до сих пор.

Платон и Аристотель рассматривали время как космическую категорию. У Платона время противопоставляется вечности: он считал, что время не вечно и, в отличие от неподвижной вечности, движется по закону числа. Аристотель дал чисто рационалистическое истолкование времени: «Время

есть число движения по отношению к предыдущему и последующему» [4, 219].

Движение, изменение, переход из одного состояния в другое – это свойства времени; им нельзя противопоставлять неподвижность, неизменчивость, непреходимость вечности. Аристотель обращает внимание на тот факт, что время не является совокупностью неделимых моментов (как у Платона), и вводит представление об интервале. Концепция Аристотеля – наиболее распространённый взгляд на время и для современного его понимания, но не единственный.

Блаженный Августин взглянул на природу времени как категорию историческую и психологическую.

В современной науке есть тенденция к утверждению «множественности» времени. Время перестаёт рассматриваться как универсальная характеристика бытия, всё больший вес приобретают идеи о множественности несводимых друг к другу времён – физического, психологического, социального, исторического. Произведения художественной литературы являются лучшим доказательством, свидетельством такой «множественности» времени. Оно может выступать как трактуемое, понимаемое автором или персонажами в физическом, психологическом, социальном или историческом аспектах.

Именно для художественной литературы свойственно «множественное» переживание времени, которое в пределах одного текста может «спешить» и «медлить», «бежать» и «скакать» и «остановиться», и даже «поворачивать» вспять, оно может быть «нашим» и «не нашим». Вспомним классическое из «Слова о полку Игореве»: «Не наше есть время...»

Время в художественном тексте наделяется свойствами, противопоставленными общепринятым его свойствам: оно может «радоваться» и «грустить», «надсмехаться» и «грозить», «уносить» надежды и радость, оно способно «малевать» (*В. В. Маяковский*), «гасить звёзды»: «Время погасит звезду» (*И. Ф. Анненский*), «спешить»: «Время спешит

вперёд» (Э. Г. Багрицкий). Оно может быть «безжалостно и жестоко, как и судьба», а герои испытывают на себе эту безжалостность и жестокость: «В его памяти остались лишь основные черты их лиц и характеров, всё остальное время безжалостно стёрло» (Е. Д. Айтин).

Наиболее свободна в отношении трактовки времени *лирика*, хотя понимает, изображает его преимущественно как прошедшее. Однако знает время и как настоящее, и как будущее. Последнее характерно для времени, которое в лирическом тексте выступает как персонаж. К примеру, лирический герой Владимира Маяковского обращается ко времени с просьбой совершить конкретное действие в будущем:

...Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека! [26, 49]

Обратившись всего лишь к нескольким лирическим стихотворениям, к примеру, поэта А. Н. Апухтина, можно найти:

Это время сияет цыганке вдали... [3, 168]
«Старая цыганка»

Но время шло, печальные следы
Вокруг себя невольно оставляя... [3, 175]
«Недостроенный памятник»

Пусть даже время рукой беспощадною
Мне указало, что было в вас ложного... [3, 201]
«Ночи безумные, ночи бессонные...»

А лирический герой Фёдора Тютчева признаётся:

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край. [38, 88]

В его восприятии *слово*, что традиционно, может быть «русским, родным», однако «время неземное», обладает способностью менять интересы, приоритеты этого слова:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное... [38, 138]

В стихотворении «На Новый 1816 год» тринадцатилетний поэт уже попытался создать свою концепцию времени:

Предшественник его с лица земли сокрылся,
И по течению вратящихся времён,
Как капля в океан, он в вечность погрузился!
Сей год равно́ пройдёт!.. Устав небес священ...
О Время! Вечности подвижное зеркало! –
Всё рушится, падёт под дланию твоей!..
Сокрыт предел твой и начало
От слабых смертного очей!.. [38, 289]

В мире, окружающем лирического героя Афанасия Фета, есть предметы, которые «грубо» и «насмешливо» ведут себя по отношению ко времени:

Никого! Ничего! Даже сна нет в постели холодной,
Только маятник грубо-насмешливо меряет время. [39, 102]

Сам же лирический герой может поступать со временем, как с материальным продуктом, предназначенным к тому, чтобы удовлетворять потребности человека:

Спасибо ж тем, под чьим приютом
Мне было радостней, теплей,
Где время пил я по минутам
Из урны жизненной моей... [39, 274]

Эпос, подобно лирике, понимает время преимущественно как прошедшее и стремится к его конкретному обозначению (такое отношение, забегая немного вперёд, распространяется и на пространство). Эпическое произведение тяготеет к тому, чтобы такое обозначение дать уже в самом начале:

«Весенний, светлый день клонился к вечеру, небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури.

Перед раскрытым окном красивого дома, в одной из крайних улиц губернского города О... (дело происходило в 1842 году), сидели две женщины: одна лет пятидесяти, другая уже старушка, семидесяти лет...» [36, 131];

«— Что, Пётр? не видать ещё? – спрашивал 20 мая 1859 года, выходя без шапки на низкое крылечко постоялого двора на*** шоссе, барин лет сорока с небольшим, в запылённом пальто и клетчатых панталонах, у своего слуги, молодого и щекастого малого с беловатым пухом на подбородке и маленькими тусклыми глазёнками...» [37, 151].

Эпос свободно распоряжается временем в перспективе и ретроспекции, в возможностях его ускорения, замедления, остановки:

«Фёдор Иванович Лаврецкий (мы должны попросить у читателя позволение перервать на время нить нашего рассказа) происходил от старинного дворянского племени...» [36, 152].

Эпос способен изображать время, которое проходит «даром» и наоборот, как для героя романа «Дворянское гнездо»:

«Однако время шло недаром. Он не был рождён страдальцем; его здоровая природа вступила в свои права. Многие стало ему ясно...» [36, 178].

Эпическое время может что-то доказывать и показывать, убеждать и разочаровывать:

«— Я вам уже сказал, что я мог ошибиться; а впрочем, время всё покажет...» [36, 207], — убеждён один из героев тургеневского романа.

Герои эпоса могут физически ощущать ход времени: «—... Мы спим, а время уходит; мы спим...» [36, 201].

Им доступно понимание того, что время как таковое им не принадлежит:

«— То не пустяки, Елена Николаевна, когда свои земляки замешаны. Тут отказаться грех. Вы вот, я вижу, даже щенкам не отказываете в помощи, и я вас хвалю за это. А что я время-то потерял, это не беда, потом наверстаю. Наше время не нам принадлежит.

— Кому же?

— А всем, кому в нас нужда...» [37, 58].

Герои эпоса способны осознавать качество времени:

«— Помилуйте! — воскликнул Берсенева, — теперь наступает самое красное время...» [37, 75].

Они могут не только осознавать качество времени, но даже его убивать: «Она вернулась в свою комнату и, чтоб как-нибудь убить время, стала менять платье...» [37, 78].

Герои эпических произведений очень индивидуально, в соответствии со своим внутренним миром, могут ощущать замедление или ускорение хода времени:

«Она стала ждать, ждать, ждать и прислушиваться. Она уже ничего не могла делать; она перестала даже думать. Сердце в ней ожило и стало биться громче, всё громче, и странное дело! Время как будто помчалось быстрее. Прошло четверть часа, прошло полчаса, прошло ещё несколько минут, по мнению Елены, и вдруг она вздрогнула: часы пробили не двенадцать, они пробили час. “Он не придёт, он уедет, не простясь...”» [37, 79].

Описание самих героев в эпическом произведении неизменно ставит автора перед необходимостью рассказывать и о качестве времени, и о том, каков характер его движения:

«Десять лет прошло таким образом, бесцветно, бесплодно и быстро, страшно быстро. Нигде время так не бежит, как в России; в тюрьме, говорят, оно бежит ещё скорей...» [37, 176];

«Павел, напротив, одинокий холостяк, вступал в то смутное, сумеречное время, время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления, когда молодость прошла, а старость ещё не настала.

Это время было труднее для Павла Петровича, чем для всякого другого: потеряв своё прошедшее, он всё потерял...» [37, 176].

По-своему своеобразно «ведёт» себя время в произведениях тех писателей, чьё сознание испытывает на себе влияние мифологической культуры. В понимании героев таких произведений время обладает способностью останавливаться, как понимает его героиня романа Е. Айпина: «Всё вокруг взвихрилось, потонуло в снежном урагане. И показалось Матери Детей, что вместе с грохотом она провалилась в Нижний мир и навеки оставила Землю людей. Всё исчезло. Всё потонуло во мраке. Время остановилось. Воцарилась мёртвая тишина...» [1, 55–56].

Аналогичное ощущение времени испытывает и другой герой романа: «Пусто, глухо, уныло. Пронзительно осенний воздух, низкое небо, стон океана.

Время остановилось» [1, 215].

Можно привести и другие многочисленные примеры восприятия персонажами эпических произведений времени, которые свидетельствуют о том, что именно, и в первую очередь относительно художественных произведений, необходимо говорить о том, что время – это категория психологическая.

Время в понимании и авторов, и их персонажей может поворачивать вспять, возвращаться к тем временам, которые в мифологическом сознании, например, мансийского народа, мыслятся как время гармонии и процветания нравственного человека. В романе-сказании Г. К. Сазонова и А. М. Коньковой «И лун медлительных поток...» один из героев вспоминает о мудрости сородичей: «Мудрые люди нашего рода говорят: “Придёт время, наступит время, когда всё вернётся к своему изначалу: Медведь вновь будет братом, Кедр вновь будет братом, а Берёза – сестрою”. Оно наступит, – и старый Картин пророчески поднял руки и потряс кулаком, – время, когда каждый изгонит из себя Комполэна, не оставит ни пятнышка Тьмы! <...>» [34, 254].

Время в художественной трактовке нередко становится синонимом жизни, как это представлено, к примеру, в том же романе-сказании «И лун медлительных поток...» Г. К. Сазонова и А. М. Коньковой: «Проскользнуло время, утонуло в дымах закатов, в говорливой быстрой воде. Время отмечало себя рождением детей и смертью стариков, новыми избами над рекой, чёрными годами мора и голода, грозными таёжными пожарами и разливами Конды. Дни складывались в годы, годы в десятилетия, уходила юность, подступала старость – время медлительно текло по уготованному руслу. Оно оставалось таким же, каким было вчера, и не обещало измениться завтра. Тягучее, как смола, загустевшее время...» [34, 239].

События в *драме* изображаются как происходящие сейчас, на наших глазах, поэтому время в ней существует преимущественно в форме настоящего. На этом обычно настаивает уже само авторское описание и времени, и места (пространства), в которых совершается действие:

«Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом. Между 3-м и 4-м действиями проходит 10 дней <...>» [29, 35];

«Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове на Волге <...>» [30, 205].

Персонажи драматургических произведений очень по-своему, психологически, в силу своей образованности, культуры или особенностей характера воспринимают время:

«...К а б а н о в а. Всё может быть, моя милая! В наши времена чему дивиться!

Ф е к л у ш а. Тяжёлые времена, матушка Марфа Игнатьевна, тяжёлые. Уж и время-то стало в умаление приходить.

К а б а н о в а. Как так, милая, в умаление?

Ф е к л у ш а. Конечно, не мы, где нам заметить в суете-то! А вот умные люди замечают, что у нас и время-то короче становится. Бывало, лето или зима-то тянутся-тянутся, не дождёшься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы всё те же как будто остались, а время-то за наши грехи всё короче и короче делается. Вот что умные-то люди говорят.

К а б а н о в а. И хуже этого, милая, будет <...>» [29, 56].

Герои драмы способны осознавать качество времени для тех или иных дел, для проявления каких-то качеств характера:

«...В о ж е в а т о в. Не то время. Прежде женихов-то много было, так и бесприданниц хватало; а теперь женихов в самый обрез: сколько приданных, столько и женихов, лишних нет – бесприданницам-то и не достаёт. Разве бы Харита Игнатьевна отдала за Карандышева, кабы лучше были? <...>» [30, 254].

«П а р а т о в. Это делает тебе честь, Робинзон. Но ты не по времени горд. Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещённых покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле

наступает золотой век. Но, не взыщи, подчас и ваксой напоят, и в бочке с горы, для собственного удовольствия, прокатят – на какого Медичиса нападёшь <...>» [30, 260].

Приоритетность времени в художественном мире выявляется и в определении человека Б. Л. Пастернаком. Отвечая на анкету немецкого журнала «Магnum», поэт дал такое определение человеку: «...человек не поселенец какой-то географической точки. Годы и столетия – вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени» [31, 292].

При этом особое внимание необходимо обратить на тот факт, что время художественного произведения не идентично изображённому (смоделированному), т. к. в нём отсутствует время восприятия. Это – собственное время произведения как эстетический феномен. Оно имеет свои законы движения, похожие на законы движения реального (объективного) времени, но не идентичные им.

По мнению Д. С. Лихачёва, «литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится изображением времени» [25, 233]. Однако в художественном тексте время настолько связано с пространством, что они могут трансформироваться, переходить одно в другое, вступать в самые «неожиданные» отношения. У Андрея Вознесенского:

Живите не в пространстве, а во времени,
минутные деревья вам доверены,
владейте не лесами, а часами,
живите под минутными домами
и плечи вместо соболя кому-то
закутайте в бесценную минуту.
Какое несимметричное Время!
Последние минуты – короче,
последняя разлука – длиннее...
Килограммы сыграют в коробочку.

Вы не страус, чтоб уткнуться в бренное.

Умирают – в пространстве,

Живут – во времени. [12, 361]

«Живите не в пространстве...»

У Иосифа Бродского находим не менее интересные отношения пространства и времени:

как в горящем доме

ухитряясь дрожать над заплатами

и уставясь во тьму,

заедают версту циферблатами... [10, 274]

«Как тюремный засов...», 1964

В понимании, в восприятии картины мира художественного текста необходимо исходить из положения, высказанного Д. С. Лихачёвым: «Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, а не исследования концепций времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства» [25, 234].

Художественное время – существенная часть, принципиально важный компонент самой художественной ткани литературного произведения, о чём наглядно свидетельствуют приведённые выше примеры. Главное состоит в том, что художественному времени свойственно подчиняться художественным задачам, философскому пониманию мира писателем. Реализация данной особенности совершается посредством двух основных форм конкретизации (бытования) художественного времени:

– во-первых, это развитие действия на фоне или в связи с конкретными историческими реалиями, датами, ориентирами (кстати, не всегда обязательное);

– во-вторых, это циклическое время: годы, времена года, сутки.

Приведённые выше примеры трактовки сущности времени авторами и персонажами литературных произведений (например, «живут – во времени» у А. Вознесенского) утверждают, что время – *это основной объект изображения* художественного текста. Таким утверждением мы никак не потеснили человека, не отодвинули его на второй план, ибо изображение, трактовка, восприятие, понимание времени как такового – это не самоцель. Главным является то, как ощущает себя в этом художественно конкретном времени человек, испытает ли он гармонию или дисгармонию, кем он видит себя, как понимает свою роль и в текущем бытовом, и в историческом времени. В этом и проявляется то, что ощущение, понимание времени в художественном тексте, как автором, так и его персонажами, что наглядно иллюстрируют в том числе и приведённые выше примеры, субъективно. Именно в их восприятии время может «тянуться» и «бежать», может вообще «остановиться» и даже «повернуть вспять» и т. п. Субъективное восприятие времени – это доминирующая форма его изображения, а значит, восприятия, трактовки, оценки действительности как таковой.

«Время в художественном произведении – это не только и не столько календарные описания, сколько соотнесённость событий» [25, 237]. Если представить себе художественный текст, в котором нет событий, то в таком тексте не будет и времени.

Главным показателем характера течения времени, его интенсивности является то, в частности, насколько тесно, «компактно» изображаются события: «Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создаёт впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создаёт впечатление замедленности» [25, 241].

Автор по своей воле может замедлять и убыстрять сюжетное время, насыщать его событиями или, наоборот, обеднять. Известно, сколь насыщено событиями художественное время Достоевского и Булгакова, Дюма и Маяковского. А Чехов умеет предельно понижать интенсивность художественного времени.

Пространство

В объективном мире пространство и время, являющиеся формой, способом существования материи, разделить невозможно. В. И. Вернадский заметил: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени» [18, 104].

Неразделимы пространство и время и в художественном мире. Поэтому в художественном мире время перестаёт быть только одновекторным, линейным, необратимым, т. е. тем, как характеризуется объективное время. Оно становится временем субъективным, временем сознания и поэтому может обретать черты многовекторности, обратимости, многолинейности.

В реальной жизни человек зависит от объективного времени, и свобода от него может быть куплена, но очень дорогой ценой, к примеру, безумия, как в повести А. Ремизова «Часы». А в художественном тексте человеческое сознание, играя со временем по своему субъективному усмотрению, «как бы восполняет зависимость человеческой жизни от объективного времени» [41, 14].

Пространственно-временным представлениям, запечатлённым художественным текстом, М. М. Бахтин, как известно, дал определение хронотопа: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом» [9, 234]. По его мнению, характер хронотопов является воплощением различных ценностных систем, воплощением разных типов

мышления о мире, т. е. разных типов культурного (художественного) сознания.

Хронотоп можно определять и как пространственно-временной образ, который складывается из отдельных временных и пространственных категорий и их взаимодействия. Мировая литература знает устойчивые модели хронотопов, например, «детство и (или) юность в отчем доме» как идиллический хронотоп, а «испытания на чужбине» – хронотоп авантюрный, «возвращение блудного сына (в отчий дом)» – хронотоп покаяния, «схождение в пучину бедствий» – мистерийный хронотоп и т. п. Часто изображённое или только обозначенное пространство (единица пространства) создаёт хронотоп, уподобляется движению времени. Так, *дорога* может стать «дорогой приключений», а *вокзал, пристань, аэропорт* воспринимаются не только как топосы, но и как хронотопы «встреч и разлук, прощаний».

Время в художественном тексте является условием, при котором видоизменяется или остаётся неизменным пространство. К примеру, можно прожить «ещё хоть четверть века», и снова будет ночь, но в пространстве ничего особенно не изменится, добавится только «ледяная рябь канала» вкупе с теми же «аптека, улица, фонарь», никакой возможности «исхода» и тот же «бессмысленный и тусклый свет» (*А. Блок*).

Анализ того, что представляют собой пространство и время (так же, как и анализ этих категорий по отдельности), – это не самоцель. Конечным результатом его является выяснение того, как в данном конкретном хронотопе ощущает себя человек, т. е. насколько гармонично или дисгармонично, комфортно или дискомфортно, активно или пассивно, «равнодушно» к нему окружающее пространство; какие изменения, позитивные или негативные, приносит в его жизнь, судьбу время, что в этом движении времени он субъективно считает положительным, а что отрицательным, какое время: настоящее, прошедшее или будущее ему

представляется наиболее гармоничным. Как, например, ощущал три разных времени лирический герой Николая Гумилёва:

Солнце свирепое, солнце грозящее,
Бога, в пространствах идущего,
Лицо сумасшедшее,
Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее! [15, 122]

«Молитва», 1910

Художественное произведение представляет авторскую модель мира, которую мы и называем «второй реальностью», по структуре своей отличной от реальности объективной. Художественный мир – это своеобразная «картина мира», сложившаяся в сознании художника, это язык для передачи авторских ценностей, это воплощение авторской идеологии.

Однако ориентация в пространстве, его понимание, «ощущение пространства» и особенно «чувство времени» не являются врождёнными свойствами человека. Человек, живший, к примеру, в средневековом городе, привык к тому, что ширина улиц этого города определялась длиной копья рыцаря, и в этом городе из-за боязни пожаров запрещалось (за редким исключением) высаживать деревья. Его понимание пространства будет иным, нежели у человека, жившего в городе времён Римской империи, и тем более иным, нежели у живущего в современной новостройке. Дело не только в том, что различными являются принципы организации пространства – архитектура этих городов. Само понимание пространства будет иным: к примеру, соотносительность таких категорий, как «открытое», «замкнутое» и «пограничное» пространство.

«Чувство времени» человека также не является врождённым качеством – оно воспитывается соответствующей культурной и социально-бытовой

средой, соответствующими религиозными представлениями. И главное – понимание времени исторично. Современный человек живёт в ощущении того, что «время спешит», «время торопит», «время убыстряет бег», «время – деньги», «время работает на нас» или наоборот. Для человека эпохи античности или средневековья такой «культ времени» был свидетельством рабства человека. И это при том, что античный человек понимал иначе время, нежели человек эпохи средневековья, а представления романтика о времени выглядят для последних как минимум неожиданно:

О Время! Всё несётся мимо,
Всё мчится на крылах твоих:
Мелькают вёсны, медлят зимы,
Гоня к могиле всех живых. [7]

Пер. В. Якушкиной, 1814

Различия в восприятии времени и пространства основаны, проистекают от индивидуального отношения к ним, выработанного, воспитанного всей многообразной системой исторических, культурных, социально-экономических, религиозных условий и интересов общества, в котором это восприятие сложилось. Будучи индивидуальным, такое восприятие отражает миропонимание не только одного отдельно взятого индивидуума, но и эпохи, общества в целом.

Именно авторская идеология, в первую очередь относительно категорий пространства и времени, определяет заданность понимания и воплощения сущности реальной жизненной характерности.

Одна из проблем современного сознания, обращающегося к культуре античности или средневековья, эпохи возрождения или барокко, сентиментализма или просвещения, связана с тем, что для этого сознания категории пространства и времени существуют как данность, сформировавшаяся к концу XX – началу XXI века.

Эта данность по преимуществу есть видение пространства как трёхмерного (длина, широта, высота) измерения всего материального мира, окружающего человека. Благодаря многочисленным системам измерения материальный мир может быть поделён как на соизмеримо малые, так и на невероятно большие размеры, к примеру, размеры атомного ядра и расстояние до Солнца, размеры, которыми оперируют нанотехнологии, и размеры галактик. Время современным сознанием понимается как объективная, не зависящая от него категория, как необратимое и бесконечное движение ряда чисел, которыми время измеряется от прошлого через настоящее к будущему. И такое понимание категорий пространства и времени накладывается на художественное сознание, для которого характерно иное их понимание. Не просто накладывается: современное сознание начинает предъявлять художественному сознанию иных культурных эпох свои современные требования, анализировать результаты культурной деятельности с позиций современного понимания категорий пространства и времени. Такие «накладывание» и «требовательность» оказываются весьма существенной преградой между произведением искусства и современным воспринимающим сознанием.

Литература:

1. Айпин Е. Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД «Амфора», 2010. 215 с.
2. Алтухов В. Философия многомерного мира // Общественные науки и современность. 1992. № 1. С. 15–27.
3. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1991. 458 с.
4. Аристотель Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Философское наследие. М.: Мысль, 1981. 610 с.
5. Аскин Я. Ф. Проблема времени. Её философское истолкование. М.: Мысль, 1966. 200 с.

6. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. 223 с.
7. Байрон Д. Г. Стихотворения 1809–1816. – URL: <http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron1809.txt25>.
8. Батракова С. П. Образ мира в живописи XX века // Мировое древо. Arbor mundi. 1992. № 1. С. 82–110.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
10. Бродский И. А. Стихотворения. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2001. 752 с.
11. Винокуров Е. «Человек пошёл один по свету...» // Вечер поэзии: Репертуарный сборник. М.: Искусство, 1964. 156 с.
12. Вознесенский А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Первый лёд. М.: Вагриус, 2001. 447 с.
13. Габричевский А. Г. Пространство и время // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 134–147.
14. Голованова И. А. Время, вечность, момент // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 1993. № 5. С. 56–72.
15. Гумилёв Н. С. Стихи; Письма о русской поэзии. М.: Худож. лит., 1989. 446 с.
16. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 350 с.
17. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам: VII. Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 123–135.
18. Из рукописного наследия В. И. Вернадского // Вопросы философии. 1966. № 2. С. 104.
19. Казин А. Л. Образ мира. Искусство в культуре XX века. СПб.: ВНИИИ, 1991. 209 с.

20. Казютинский В. В., Степин В. С. Междисциплинарный синтез и развитие современной научной картины мира // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 31–42.
21. Кузнецов Б. Г. Эволюция картины мира. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 352 с.
22. Кузнецова Л. Ф. Картина мира и её функции в научном познании // Минск: Изд-во «Университетское», 1984. 142 с.
23. Лаптева Г. П. Сон глухарки // Литературное наследие обских угров. Т. II: Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 263–269.
24. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
25. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд., доп. Л.: Худож. лит., 1971. 413 с.
26. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: Стихотворения (1912–1917); Трагедии, поэмы (1913–1917). Статьи (1913–1915). М.: Гос. изд-во Худ. лит., 1955. 464 с.
27. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. 671 с.
28. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 327 с.
29. Островский А. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Пьесы. 1857–1865. М.: ТЕРРА, 1999. 384 с.
30. Островский А. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5: Пьесы. 1875–1879. М.: ТЕРРА, 1999. 384 с.
31. Пастернак Б. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 396 с.
32. Платон. Сочинения: в 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. Т. 3. Ч. 1. 752 с.

33. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Романы. М.: ГИХЛ, 1960. С. 50–62.
34. Сазонов С. Г., Конькова А. М. «И лун медлительных поток...» // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 237–359.
35. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. М.: Худож. лит., 1983. С. 41–221.
36. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 2: Рудин; Дворянское гнездо. М.: Худож. лит., 1976. 328 с.
37. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 3: Накануне; Отцы и дети. М.: Худож. лит., 1976. 389 с.
38. Тютчев Ф. И. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. 384 с.
39. Фет А. А. Стихотворения. Л.: Гос. изд-во Худ. лит., 1956. 380 с.
40. Фёдоров Ф. П. О литературном процессе // Тезисы доклада на научной конференции ЛГУ. Л., 1991. С. 8–21.
41. Фёдоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.
42. Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие. М.: Республика, 1993. 447 с.
43. Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 150–160.
44. Шесталов Ю. Думы глухого – тёмного леса // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 441–442.
45. Шесталов Ю. Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения; Языческая поэма; Синий ветер каслания. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 480 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ЗНАКОВАЯ СТРУКТУРА

*Nemo autem vereri debet ne characterum
contemplatio nos rebus abducat, imo contra
ad intima seipsum ducet.
Gottfried Leibniz¹*

Современные представления о категории *знак* как таковой основаны на двух фундаментальных положениях, согласно которым:

- весь окружающий человека мир есть знаковая система;
- знак есть совокупность *означающего* и *означаемого (значения)*, своеобразный заменитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некой информации о нём.

Знак – явление *повсеместное*, имеющее всеобъемлющий характер присутствия в жизни человека. Знаки не просто «присутствуют» в повседневной жизни человека, они не просто атрибут этой жизни, в них и через них реализуется одна из человеческих способностей целенаправленного проникновения в окружающую действительность, создания (формирования) гармоничных отношений с нею, в том числе и путём её познания, изменения.

Мир знаков непрерывно формируется, совершенствуется, расширяется в практике человека, упорядочивая её. Одним из таких примеров сформированной знаковой структуры в практике человека является художественный текст. Будучи знаковой системой, художественный текст является и искусственно (искусство!) созданной второй реальностью, и средством расширения возможностей общения человека с окружающим миром с установкой на гармонизацию этого общения, а общение как таковое вне знаков невозможно в принципе.

Главное в знаке – то, без чего нет знака, не вещь, а *значение*. Показать это можно на простейшем примере. Дорожный знак, обозначающий

¹ Никто не должен бояться, что наблюдение над знаками уведёт нас от вещей: напротив, оно приводит нас к сущности вещей. Готфрид Лейбниц (*лат.*).

право на переход улицы – это чёрный человек на белом фоне в голубом обрамлении. Такова его вещественность, его материальное воплощение. Однако с точки зрения вещественности он никак не соответствует тому, что мы понимаем под человеком, от которого остался только контур, что не мешает видеть в нём разрешение на переход улицы именно в этом месте. Значит (повторимся!), в знаке главное не его вещественность, не его фактура, а его значение.

Значение знака зависит также от национального менталитета. У одних народов покачивание головой сверху вниз означает согласие, а у других наоборот. В Китае белый цвет означает траур, а в христианской культуре непорочность, чистоту.

Знак можно определить как неразрывное единство значения и его проявления. Значение – важнейшая категория *семиотики*, науки о знаках и знаковых системах.

Определить *значение* знака непросто, учитывая его масштабность, *многоаспектность* и *полифункциональность*. Чтение литературных произведений, их анализ являются лучшим тому свидетельством.

В чем причина сложности?

Во-первых, в том, что есть значение знака «вообще» и значение знака «в контексте», к примеру, бытового диалога, литературного произведения, журналистского репортажа. Значение «вообще» – понятие бедное по содержанию, так как всегда имеется в виду значение как нечто единое, вне конкретности нахождения или проявления. В качестве значения «вообще» Ю. М. Лотман приводил знак «голый человек». В значении «вообще» он, этот знак, нейтрален. Но если имеется в виду голый человек в общественном собрании, в аудитории, например, то это одно значение, а в бане – другое, в мастерской живописца – третье и т. д.

Мы слышим слова «стул», «стол», «звон» и понимаем, о чём идёт речь, хотя не видим в данный момент эти предметы и не слышим характерный звук, как в последнем примере. Здесь роль знака выполняют слова. Есть своя

специфика понимания знака, его «бытования» в литературном произведении. Нельзя определить в качестве знаков слова «стол» или «звон», когда мы имеем в виду эти слова как таковые. Они становятся знаками, будучи включёнными в ту знаковую систему, которую мы определяем как художественный текст. Поэтому просто «стол» или просто «звон» ещё не знаки. Они становятся знаками, попадая в конкретный текст, становясь его частью, его смыслом. И тогда стол у Г. Р. Державина становится местом угощения, но не для всех:

За стол с собою не пушу
Надменных, злых, неблагодарных;
Моей трапезой угощу
Правдивых, честных, благонравных... [17, 34]

А в оде «На смерть князя Мещерского» стол становится знаком того, насколько переменчива жизнь:

Где стол был яств, там гроб стоит... [17, 7]

В «Евгении Онегине» стол в доме Лариных выступает знаком домашнего покоя и размеренности жизни:

Смеркалось; на столе блистая
Шипел вечерний самовар... [29, 60]

В другом случае стол у Пушкина выступает как место встречи добрых друзей:

Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом... [29, 25]

Похожую роль, но с иными смысловыми оттенками выполняет стол в его же стихотворении «Весёлый пир»:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель... [29, 40]

В одной из элегий К. Н. Батюшкова стол выступает той единицей пространства, которая свидетельствует о достатке сельской жизни:

И стол был отягчён избытком сельских брашен... [8, 181]

У М. Лермонтова в стихотворении «Весёлый час» (сам стих предваряется одним важным авторским уточнением: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы») встречаем стол, выполняющий иную знаковую функцию:

Пред мной отличный стол.
И шаткий, и старинный;
И музыкой ослиной
Скрипит повсюду пол... [23, 120]

Стол М. Цветаевой выступает в качестве участника, части творческого процесса:

Мой письменный верный стол!
Спасибо, за то, что шёл
Со мною по всем путям,
Меня охранял – как шрам. [37, 432]

В романе-сказании Г. К. Сазонова и А. М. Коньковой «И лун медлительных поток...» стол становится знаком, дающим представление о том, насколько голодным было пережитое героями время: «А зима была такая голодная, пустым стоял стол, голым...» [31, 290].

В этом же романе стол выступает знаком того, каким человеком (народом!) является манси. Когда «общий стол» раскинулся посреди Евры, то стал Еврой. Это стол, по которому «будут судить-рядить о Евре», «не жмись, здесь уж не таись – смотрит на тебя весь мир. Глядит на твою щедрость, на твою широту вся Конда! Всяким манси может быть, но жадным никогда не станет. Манси – гордый человек!» [31, 290]

Близким по значению к приведённому выше выступает знак стол в стихотворении «Молитва матери» Марии Кузьминичны Вагатовой (Волдиной). Лирическая героиня его не просто «столик с едой... поставила» и «столик с питьём» накрыла. Для неё он – неотъемлемая, важнейшая часть священнодействия, призванного обратиться к «крылатым святым», чтобы заслонили дом от зла, отделили детей от болезней и смертей, прикрыли их от горя и несчастья, способствовали тому,

Чтобы их жизненные дороги бежали
По мягкой и гладкой Земле,
Мы бы все вместе спокойно жили.
Пусть этот стол с едой,
Пусть этот стол с питьём
Всевидящие сто святых,
Всеслышащие сто святых
Увидели, приняли, вкусили
Пищи и питья. [13, 162]

Пер. М. К. Вагатовой

«Накрытый стол» у Владимира Волдина становится знаком того, как относится сосновый бор к доброму человеку в отличие от человека недоброго, вора, которому «будет страшным приговор»:

Ты же, добрый человек,
В бор иди, как к человеку,
Как ручей впадает в реку,
Или в море – воды рек.
От дождя тебя шатром
Он в ненастный день укроет,
На поляне стол накроет,
За добро платя добром. [15, 183].

Пер. Л. Решетникова

У Ювана Шесталова в «Утренней песне стерха» стол может выступать знаком прямо противоположного характера, знаком расплаты за неразумное поведение, за содеянное:

<...> Солнце нам было светилом –
И только. Небо считали мы
Атмосферой. Землю и воду
Мутили без толка,
Жили – без веры,
Жрали – без меры.
Мы веселились,
Мы ликовали,
Всё, что хотели,
Без счёта брали.
Мы покоряли
Природу –

Гордые!
Вот нас Природа
Об стол –
Да мордою.
Ка-ра! Ка-ра!
Ка-ра-юй-я!
Ух! [38, 453]

А в его повести «Тайна Сорни-Най» стол выступает составной частью знака народной приметы: «Дерево это не коробится, не трескается и не гниёт. Белое и лёгкое, оно крепко и долговечно... “Стол из кедра всегда полон яствами” – так в народе говорят. Хорошее дерево кедр...» [38, 496].

Для лирической героини Светланы Динисламовой стол оказывается в роли своеобразного участника возвращения памятью к образу матери:

Мамы нет уже немало лет,
На столе стоит её портрет,
Я люблюсь женщиной земной,
Женщиной, дарящей мне покой <...> [18, 112]

В пространстве лирического текста Владимира Мазина стол аналогично становится одним из знаков памяти и благодарности матери, которая «жизнь дала» лирическому герою, памяти детства, в котором

Как и все, достоверно не ведал,
Что трудны от порога пути,
Хоть не досыта часто обедал,
Но щедрее стола не найти.
Отшагав по краям незнакомым,
Возвращался поесть сухарей,

В тёплом царстве бедняцкого дома
Слушать песни седых январей [26, 301].

В значение знака стол в данном контексте органично вплетаются, становятся его частью и «сухари», и «тёплое царство бедняцкого дома».

В сказке «Цветок цвета неба» Косачёвой (Лонгортовой) Ирины «Цветок цвета неба» – купленное и пересаженное в новый горшок растение, замечает герою: «Мне будет хорошо в твоём сердце...», однако в ответ была лишь тишина. А далее упоминается о том, что молодой человек «подходил к столу», а цветок при этом замечал, что растёт он, и он прекрасен только для молодого человека. Цветок «возвышался на письменном столе», «тихо стоял на столе» [21, 252–253] и признавался в любви человеку, однако никакие признания и просьбы не остановили человека, для которого цветок так и остался стоящим на столе, а не в его сердце. Стол выступает в качестве знака, оппозиционного сердцу.

В культуре XIX – начала XX века звон чаще всего выступает с определением и мыслится как «колокольный»:

Вдруг раздался неожиданный звон:
Колокол грянул из церкви соседней... [4, 185]

Или:

Мечтой утраченного рая;
И в отдаленьи замирая,
Смолкает колокола звон. [7, 331]

Однако, словно бы в противовес, звон могут создавать даже «пташки», как это происходит в повести Романа Ругина «Человек ростом с мизинец»: «И лишь когда пташки после лёгкого, короткого ночного сна начали просыпаться и оглашать своим звоном утреннюю тишину, Порака недолго вздремнул...» [30, 546].

В рассказе Юлии Наковой «Когда улыбаются звёзды» звон как знак присутствует не менее традиционно – он свидетельствует о качестве волн: «Пройдёт время... и эта Река в звоне хрустальных волн запоёт новую песню и о своём славном сыне, который прославит высотой душевных помыслов, трудом всю её стать и красоту, а люди будут величать его Хозяином Горной Соби...» [28, 393].

Звон может выступать знаком того, как заканчивается нереальность сна и начинается реальность жизни, как открытое пространство дороги сменяется замкнутостью кельи и камеры:

<...> Минутное веселье!
Двух колоколов звон:
Она проснулась в келье;
В тюрьме проснулся он. [19, 100]

Это может быть звон подков, который выполняет роль знака, свидетельствующего о характере движения:

На пыльный путь ракиты гнутся,
Стал ярче спешный звон подков... [3, 183]

Или опять-таки может выступать в качестве знака, свидетельствующего о движении, но другого характера:

Качание веток задетых
И шпор твоих лёгонький звон. [5, 139]

Это может быть звон бубенчиков как свидетельство праздничного времени:

И стройных жниц короткие подолы,
Как флаги в праздник, по ветру летят.
Теперь бы звон бубенчиков весёлых,
Сквозь пыльные ресницы долгий взгляд. [26, 136]

Может быть даже знаком внутреннего напряжения, волнения,
доводящего кровь до звона:

И на что мне божественный слух совы,
Различающий крови звон? [6, 167]

А у А. Белого:

Моя любовь – призывно-грустный звон,
что зазвучит и улетит куда-то, –
неясно-милый сон,
уж виданный когда-то. [9, 87]

У символистов часто встречается «нездешний» звон, как знак некоего
потустороннего, таинственного мира:

В её ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости. [10, 24]

Русская поэзия знает и «вальса легкий звон» (*А. Блок*), и «непрерывный
звон кузнечиков бессонных», и звон щеглов, «стеклянный, неживой»
(*И. Бунин*), и «звон воздушных струн» (*З. Гиппиус*), и «звон истлевших
цимбал» (*Н. Гумилёв*), и «звон надломленной осоки» (*С. Есенин*), и ещё
многое другое.

Следуя сложившейся традиции, звон выполняет роль знака начала движения у Зинаиды Лонгортовой (Хартагановой) в рассказе «Свадебный аргиш»: «Было уже довольно поздно, ближе к полуночи, когда на окраине Сангимгорта, маленького таёжного поселения хантыйских охотников, спрятавшегося среди могучих кедров, явственно послышался звон колокольчиков, предвещавших движущееся стадо оленей...» [25, 280].

Или в повести Романа Ругина «Сорок Северных Ветров»: «Мысли Тунылы прервал донёсшийся со стороны посёлка звон колокольчиков – это отбывала старуха Остяр, всласть нагостившаяся и наговорившаяся у них в доме...» [30, 480].

В другом эпизоде повести Ругина дошедший до слуха героя звон голоса, напоминающий колокольчик, возвращает ему ощущение покоя и равновесия: «От досады Арсин чуть было не побежал за птицами, ругая себя за неловкость, и тут вдруг до него долетел знакомый, похожий на звон колокольчика голос. Отыскав любимую взглядом, он осторожно отошёл за угол дома...» [30, 504].

В ином качестве присутствует звон как знак в рассказе Еремея Айпина «Осень в твоём городе»: «...Я слушал как сказку, как песню, как симфонию. Я улавливал в очаровывающей музыке Твоих слов и вздохи ласкового моря, и шелест осенних листьев в прибрежном лесу, и серебряный звон таёжного родника» [1, 9].

Герои прозы Е. Айпина обладают способностью слышать не только «серебряный звон таёжного родника», но даже то, как при падении его издают звук обледеневшие снежинки: «...Изредка с хрустом отваливались ветви сосен. Со звоном оседали на снег лунные куржинки» [2, 211].

Особенно интересно наблюдать, как в художественном тексте происходит трансформация знака, меняется его означаемое (значение). Выразительный пример встречаем в рассказе Юлии Наковой: «Очень часто с высоких холмов Пор-авата он смотрел вдаль, будто хотел увидеть земли Настасьи. Как она, с кем она? Весеннее небо как хрустальный купол, в нём

ясно слышен звонкий звук жизни, и вдруг этот звон превратился во внутренний рёв, потому что плакала земля: красавица Настасья её покинула...» [28, 382].

Звон, который трансформируется в рёв, выступает в качестве знака, свидетельствующего о тех радикальных переменах в судьбе героя, которые уже произошли и ожидаются в ближайшем будущем.

Лирический герой Микуля Шульгина признаётся в любви к различению звона тайги, который в его представлении является знаком оппозиции комнатному уюту:

<...> Люблю – особенно весной –
Внимать таёжный звон и шорох.
И что мне комнатный уют,
Когда приходит время лова... [39, 717]

Пер. С. Мнацаканяна

В легенде «Старший брат», пересказанной Анной Митрофановной Коньковой, звон становится знаком, свидетельствующим о степени физической боли, которую испытывает герой: «<...> Давно устало небо от его проказ и решило Коту наказать. Как-то Кота скатился до земли и сильно, до звона в голове, ударился о пень. Лежал, стонал, не мог подняться...» [20, 111].

Звон, который издаёт гитара, в представлении лирического героя Андрея Тарханова оказывается в одном ряду, то есть близким по значению пьяному смеху и коварному обману:

<...> Вспоминается та бесшабашная пьянка,
Звон гитары, и смех, и коварный обман... [33, 385]

Мы привели, разумеется, только малую часть примеров того, как значение слова вообще («стол» и «звон») как нечто единое, вне конкретности нахождения или проявления, попадая в художественный текст, обретает качество знака, наполняется семантикой, новыми смысловыми оттенками. Происходит то, что Д. С. Лихачёв определял как «преодоление слова», подчёркивая, что «литература – это не только искусство слова – это искусство преодоления слова. Приобретение словом особой “лёгкости” от того, в какие сочетания входят слова. Над всеми смыслами отдельных слов в тексте, над текстом витает ещё некий сверхсмысл, который и превращает текст из простой знаковой системы в систему художественную. Сочетания слов, а только они рожают в тексте ассоциации, выявляют в слове необходимые оттенки смысла, создают эмоциональность текста» [24, 205].

Вот это самое «приобретение» словом особой «лёгкости», нового особого значения, вызванного тем, в какие сочетания оно входит, и есть обретение словом качества, функции знака.

По мысли лингвиста Фердинанда де Соссюра, «язык есть система знаков, выражающих понятия» [32, 23]. А художественный текст – это тоже структура знаков, но созданная, сформированная, в отличие от языка, не в течение весьма длительного промежутка времени (несколько тысячелетий), а в довольно краткий период и не многими поколениями носителей языка, а индивидуально или коллективом авторов. Художественный текст – это структура закрытая, замкнутая, знаки которой собраны, оформлены в неё авторской волей (или волей авторов), поэтому вносить изменения, корректировать такую структуру без воли автора (авторов) нельзя. Механизм чтения художественного текста, а значит, и его анализа – это процесс, в ходе которого необходимо:

- найти знаки;
- определить характер их группировки: со- и противопоставление;
- выявить значение как отдельных знаков, так и их группировки.

Иными словами, принципиально важно уметь правильно читать, распознавать, расшифровывать знаки того мира, который заложен, закодирован в художественном произведении, мира, который мы обозначаем как *вторую реальность*.

Приведённые выше примеры свидетельствуют о том, что общность между знаками, как элементами художественной структуры, заключается не в них самих (*стол* или *звон*), а в том, как они организованы в конкретном высказывании, и, вследствие чего, какую роль в этом высказывании они выполняют. Главное в знаке то, без чего нет знака, – не вещьественность (стола или звона), а значение, которое привносится в текст через него. Поэтому знак можно определить ещё и как неразрывное единство значения и его проявления.

Сами авторы литературных произведений, как создатели второй реальности, хорошо осознают знаковый характер и окружающего, и создаваемого ими мира. Наглядных свидетельств тому много, и они дают возможность увидеть само бытование, присутствие номинации «знак» в художественном тексте. Одним из примеров может служить лирика Александра Блока:

Стою на царственном пути.

Глухая ночь, кругом огни, –

Неясно теплятся они,

А к утру надо всё найти.

Ступлю вперёд – навстречу мрак,

Ступлю назад – слепая мгла.

А там – одна черта светла,

И на черте – условный знак <...> [11, 118]

«Стою на царственном пути...», 1901

Ужасен холод вечеров,
Их ветер, бьющийся в тревоге,
Несуществующих шагов
Тревожный шорох на дороге.

Холодная черта зари –
Как память близкого недуга
И верный знак, что мы внутри
Неразмыкаемого круга. [11, 208]

«Ужасен холод вечеров...», 1902

В первом случае текст не даёт оснований для расшифровки того, что представляет собой «условный знак». Кстати, не дают таких оснований и оставшиеся две строфы. Однако отмеченное отсутствие оснований для расшифровки того, о каком условном знаке идёт речь, открывает возможности для соучастия, сотворчества читателя, который волен достроить картину мира. А в этой картине для лирического героя впереди – мрак, позади – слепая мгла, но «там» (где-то «там») уже есть «черта светла», и на ней некий «условный знак». За читателем остаётся выбор и того пространства, в котором уже есть «одна черта светла», и «условного знака», который свидетельствует о возможностях дальнейшего движения, поворота судьбы, развития отношений с отдельным человеком или миром в целом.

А во втором (стихотворение приведено полностью) такие основания есть: в качестве знака в нём выступает «холодная черта зари». И смысл, значение этого знака, как для лирического героя А. Блока, так и для всего текста стихотворения, можно расшифровать, т. е. наполнить содержанием, видением того, что представляет собой «холодная черта зари». Появление «холодной черты зари» оказывается знаком замкнутого характера времени, в котором день неизменно сменяется ночью, вечерняя заря утреннею и т. д.

В приведённом примере облик зари представлен тем, что мы определяем в качестве эпитета. А человек – только пленник этого «неразмыкаемого круга».

В третьем примере из лирики А. Блока сущность знака, его смысл оказываются более доступными для расшифровки, однако и в этом случае возможны варианты:

<...> Кумир вставал в лучах зари,
К нему стекались поколенья;
Уже воздвиглись алтари,
Звучали рабские моления,
Колена всех преклонены...
Один – мудрец – подъемлет очи,
И в них рабы, поражены,
Узрели знак прошедшей ночи... [11, 480]

Не нуждаются в знании кода знаки, которые обладают неким общечеловеческим значением, доступным для понимания представителем любого народа, любой социальной среды. Таким знаком, к примеру, выступает душа, хотя авторское содержание этого знака в литературе обычно неповторимо:

<...> Душа моя – знак притяженья
Страданий и болей людских.
И в этом – моё вдохновенье.
И обретает паренье
Обласканный муками стих. [34, 18]

Вот оно – одно из главных открытий – душа поэта притягивает не только и не столько свои собственные страдания и боли, сколько окружающих людей, и именно эта «обласканность» чужими муками даёт стиху «паренье».

В стихотворении Романа Ругина «Доброта» встречаем знак в качестве представления одной из черт своего народа:

<...> В погребок под снегом, в тайный туесок.
Ты ладонь открытой подаёшь при встрече
В знак доверья к людям, вечной доброты,
Как ручей весенний, прямодушны речи,
И, как снег таёжный, помыслы чисты... [30, 434]

Пер. И. Фонякова

Принципиально важно умение видеть, понимать значение знаков, имеющих историческое значение для народа, семьи, рода. Одним из знаков происхождения рода для поэта Андрея Тарханова является имя его рода:

<...> Знаки рода сегодня открою,
Род идёт от седых журавлей.¹
Потому перелётной порою
Славят птицы моих сыновей... [34, 159]

Знаковое мышление в данном лирическом пространстве интересно прежде всего тем, что возвращает к мифологическому сознанию народа, к его верованиям в том, что его роды произошли напрямую от животных, птиц, растений.

Другой пример знака, наделённого общечеловеческим значением, доступным для понимания каждым, можно найти в поэме Дмитрия Веневитинова «Евпраксия» (1824):

Священный крест знак христиан –
Был водружён перед полками. [14, 61]

¹ Тархан – мансийский князь, предводитель рода Седых журавлей (прим. А. С. Тарханова).

Более сложной оказывается задача по выяснению того, какую роль выполняет знак в цикле философских поэм «Путями Каина» Максимилиана Волошина, к примеру, в поэме «Огонь» (1923):

Кровь – первый знак земного мятежа,
А знак второй –
Раздутый ветром факел. [16, 149]

В данном конкретном случае определение того, что такое «раздутый ветром факел», как второй знак «земного мятежа», для человека, имеющего способность ассоциировать мятеж (бунт, восстание) с какими-то конкретными предметами, явлениями, процессами, не является трудной задачей.

Особо интересными в художественном тексте могут быть знаки как выражение, проявление народных верований, примет, представлений о сущности окружающего мира. Один из эпизодов легенды «Вожак Ивыр» в пересказе Анны Коньковой представляет собой именно такое понимание знака: «<...> И ещё велел Петотка найти листовничную губу – гриб, размочить в горячей воде и сделать человека. Из бересты для человечка складничок смастерить. Это знак бедствия будет. Ребята так и сделали, а потом привязали складничок к ошейнику пса и отпустили её – пусть люди узнают об их беде...» [20, 122].

Один из героев стихотворения Виктора Крекера «Подснежник» вспоминает о знаке, который для народа манси свидетельствует о скорой войне:

Но на ветви садится ворона.
Это знак, – тихо скажет старик, –
Значит, будет война. [22, 163]

Свой особый смысл в художественном тексте имеет знак, свидетельствующий о родовой принадлежности автора или его персонажей, к примеру, в хантыйской культуре:

<...> Особенный семейный есть узор –
Передаётся он из рода в род
И по нему хозяйку всякий узнаёт.
Так из поколенья в поколенья
Знак рода передан на сохраненье. [27, 314]

Родовой знак в культуре ханты и манси имеет магическое, сакральное значение, он является средством общения с духами, которые покровительствуют роду в охоте, рыбалке, в преодолении пути. В романе-сказании «И лун медлительных поток...» Геннадия Сазонова и Анны Коньковой после принесения жертвы Духам Охоты отец обращается к сыну:

«– Духи Охоты приняли жертву, – тихо сказал отец. – Закрепи жертву своим родовым знаком – тамгой, – и отец протянул Мирону остро заточенный топор.

Я видел, как ты ставил тамгу... – опустил голову мальчик. – Но я не умею...

– Смотри! – Отец подошёл к лиственнице, взмахнув топором, сделал легкий гладкий затёс. Он повернулся к Мирону спиной, и сын не мог увидеть, что проступает из тёплой тверди лиственницы. – Смотри! – приказал отец.

На затёсе обозначился лёгкий, едва уловимый силуэт лосиной ноги. Короткие, точные прикосновения топора не причиняли боли дереву, хотя проступило немного сока и смолы. Нога утолщалась, посредине выпирала коленом и заканчивалась внизу острым расщеплённым копытом. Над рисунком ноги, слева, отец высек знак – две перекрещивающиеся линии с перекладиной наверху, что прикрывала крестовину, как шапка. Справа – две

прямые затески, слева, внизу, тоже две, только они лежали поперёк ствола, а верхние – вдоль, а справа ещё одна косая заметина.

– Теперь каждый охотник поймет: Картин с сыном, с двумя собаками по первому снегу, по чёрной тропе завалил лося, – сказал отец, отбрасывая топор» [31, 262–263].

Ещё одно понимание знака находим в романе Еремея Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах». Его герои учат друг друга остяцкому и русскому языкам и в какой-то момент приходят к тому, что язык – это знаковая система: «<...> А после, когда Белый стал чувствовать себя намного лучше, он коротким карандашиком вывел на листочке знак и сказал:

– Это буква “А”.

Роман охотно повторил:

– Это буква “А”.

Повторила и Анна:

– “А”.

На другой день Белый написал “У”, затем “М”, потом пошли другие буквы алфавита. И дети сами начали рисовать их...» [2, 100].

Значение, смысл знака для разных персонажей литературного произведения, а также для его автора могут носить индивидуальный характер. Для примера обратимся к эпизоду из романа И. С. Тургенева «Накануне» (1859): «В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку; её, вероятно, вспугнул рыбац, и она летала молча, неровным полётом, как бы высматривая место, где бы опуститься. “Вот если она полетит сюда, – подумала Елена, – это будет хороший знак...” Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за тёмный корабль...» [35, 115].

Окажись на месте Елены другой герой, он мог точно так же решить, что, если чайка «полетит сюда», это будет плохой знак.

Также индивидуально понимает значение знака герой «Дневника лишнего человека» (1849):

«Перед вечностью, говорят, всё пустяки – да, но в таком случае и сама вечность – пустяки. Я, кажется, вдаюсь в умозрение: это плохой знак – уж не трушу ли я?...» [36, 139].

Для героя другого характера, другого мирозерцания умозрительные рассуждения или заключения могут выступать в качестве хорошего, а не плохого знака.

Последнее никак не отрицает наличия в художественном тексте знаков, значение которых носит общепринятый, можно сказать, коллективный характер.

У того же Тургенева в романе «Отцы и дети» (1861):

«Он состарился, поседел, сидеть по вечерам в клубе, желчно скучать, равнодушно поспорить в холостом обществе стало для него потребностью, – знак, как известно, плохой. О женитьбе он, разумеется, и не думал...» [35, 145].

Или в другом эпизоде: «Аркадий опустил глаза.

– Ты матери своей не знаешь, Евгений. Она не только отличная женщина, она очень умна, право. Сегодня утром она со мной с полчаса беседовала, и так дельно, интересно.

– Верно, обо мне всё распространялась?

– Не о тебе одном была речь.

– Может быть, тебе со стороны видней. Коли может женщина получасовую беседу поддержать, это уж знак хороший. А я всё-таки уеду...» [35, 222–223].

В первом случае отрицательный характер скуки и споров в холостом обществе – это факт известный для всех. Во втором эпизоде подразумевается то же самое.

В рассказе И. А. Бунина «Антоновские яблоки» (1900) писатель видит в природе неизменно только хорошие, «добрые» знаки:

«...Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с тёплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева, – с дождиками в

самую пору, в середине месяца, около праздника св. Лаврентия. А “осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик”. Потом бабьим летом паутины много село на поля. Это тоже добрый знак: “Много тенетника на бабье лето – осень ядрёная”...» [12, 327].

«Добрые» знаки в пространстве рассказа И. А. Бунина встречаются постоянно, они неизменно окружают автора, формируют его настроение. Поэтому авторское восклицание «как хорошо жить на свете!» [12, 330] воспринимается не как декларация, а в качестве результата того, что наблюдает человек в окружающем его пространстве, как он понимает увиденное.

Понимание художественного текста как знаковой структуры приемлемо не только тогда, когда в нём упоминается слово «знак». В таком качестве текст выступает всегда.

Литература

1. Айпин Е. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Река-в-январе. СПб.: ТИД «Амфора», 2014. 319 с.
2. Айпин Е. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД «Амфора», 2014. 287 с.
3. Анненский И. Ф. Стихотворения. Трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
4. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1991. 458 с.
5. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Правда, 1990. 448 с.
6. Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы. М.: Моск. рабочий, 1984. 303 с.
7. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Правда, 1990. 608 с.
8. Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Опыты в стихах и прозе; Произведения, не вошедшие в «Опыты в стихах и прозе». М.: Худож. лит., 1989. 510 с.

9. Белый А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихи; поэма «Первое свидание»; проза «Симфония»; роман «Серебряный голубь». М.: Худож. лит., 1990. 395 с.
10. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1: Стихотворения 1897–1904. М. – Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 782 с.
11. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1907–1921. М. – Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 718 с.
12. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Рассказы (1892–1909). М.: Правда, 1988. 480 с.
13. Вагатова (Волдина) М. К. Молитва матери // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 162.
14. Веневитинов Д. В. Полное собрание сочинений. Л.: Сов. писатель, 1960. 203 с.
15. Волдин В. С. Сосновый бор // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 183.
16. Волошин М. А. Средоточье всех путей... Избранное: стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М.: Моск. рабочий, 1989. 604 с.
17. Державин Г. Р. Сочинения: Стихотворения; Записки; Письма. Л.: Худож. лит., 1987. 504 с.
18. Динисламова С. С. Мы есть... Стихотворения, рассказы. Ханты-Мансийск: ООО «Доминус», 2011. 128 с.
19. Жуковский В. А. Сочинения: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1980. 438 с.
20. Конькова А. М. Старший брат; Вожак Ивыр // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 111–112; 120–128.

21. Косачёва (Лонгортова) И. М. Цветок цвета неба // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 251–253.
22. Крекер В. В. Подснежник // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 162.
23. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Правда, 1988. 720 с.
24. Лихачёв Д. С. О филологии. М.: Высш. шк., 1989. 208 с.
25. Лонгортова (Хартаганова) З. В. Свадебный аргиш // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 280–286.
26. Мазин В. А. «Необычно мне милость погоды...» // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 300–301.
27. Молданов В. В. Хантыйские мастерицы // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 313–314.
28. Накова Ю. Н. Видело небо, и слышали воды Пор-Авата и Невы; Когда улыбаются звёзды // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 380–383; 383–394.
29. Пушкин А. С. Избранные сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. 814 с.

30. Ругин Р. П. Доброта; Сорок Северных Ветров; Человек ростом с мизинец // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 434; 485–539; 583–590.
31. Сазонов С. Г., Конькова А. М. «И лун медлительных поток...» // Литературное наследие обских угров. Том I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 237–358.
32. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ред. Ш. Балли, А. Сеше; пер. с франц. А. Сухотина; под общ. ред. М. Э. Рут. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
33. Тарханов А. С. Осеннее танго // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 385.
34. Тарханов А. С. Буранная Россия: Стихотворения. Тюмень: ООО «ИПЦ «Экспресс», 2015. 240 с.
35. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 3: Накануне; Отцы и дети. М.: Худож. лит., 1976. 389 с.
36. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 5: Повести, рассказы 1844–1853. М.: Худож. лит., 1977. 416 с.
37. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. 822 с.
38. Шесталов Ю. Н. Утренняя песня стерха; Тайна Сорни-Най // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 449–454; 481–560.
39. Шульгин М. И. Моя Югра // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 717–718.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Безусловно, реальная жизнь богаче образов любого текста.

*Но и в маленьком зеркале можно увидеть
конкретные отражения большого.*

Владимир Мазин

*Вспомнил предание о том, что много-много лет спустя
мужчины возвращаются из потустороннего мира
на землю в образе таёжных птичек.*

А почему бы им не превратиться в звёзды?!

*Ведь звёзды, наверное, нужнее человеку,
нежели таёжные птички?!*

Еремей Айпин

Художественная литература является одним из путей, способов познания жизни, но познания особенного, своеобразного. Человек познаёт окружающий его мир посредством математики, физики, химии, биологии, истории... У каждой науки или области знания есть своё средство (средства) познания. Но все они строятся на естественных законах окружающей действительности и эти законы учитывают. Науки и области научных знаний реализуют подход к окружающему миру, в основе которого лежат порядок и чёткая логика, характерные по-своему для математики и химии, истории и биологии и т. д. и т. п.

Художественная литература – как один из путей познания – к науке не относится, это не научное познание. Художественная литература не обладает объективным средством познания. Её средством является художественный образ. Нельзя не согласиться с мнением поэта Владимира Мазина относительно того, что «реальная жизнь богаче образов любого текста», однако эти образы дают возможность увидеть «конкретные отражения большого», художественного сознания, своеобразного видения, понимания окружающего мира.

Художественный образ – это едва ли не единственное, что осталось человеку от *синкретического сознания*. Так определяется сознание древнего первобытного человека, для которого характерно восприятие явлений окружающего мира, его процессов и проявлений в нерасчленённом виде, в такой первоначальной слитности. Синкретическое сознание – это прежде всего дологический язык, своеобразие которого заключается в том, что в представлениях его носителей предметы и явления не существуют отдельно, в них заключена потенция к трансформациям, к метемпсихозу.

Именно поэтому один из героев Еремея Айпина вспомнил предание, по которому мужчины могут возвращаться «в образе таёжных птичек», однако «почему бы им не превратиться в звёзды». Дологическое сознание не знает пределов, преград в таких трансформациях и переходах.

Рудименты этого языка сохранились, например, в сказках, когда лягушка может превратиться в красную девицу, братец Иванушка – в козлёночка, снежная баба – в живую девочку, а встреченная в лесу печь, оказывается, была женщиной, матерью, которая пошла искать своих детей. В разных сказках встречается ситуация, когда героя догоняет погоня и уже готова вот-вот настичь, но у него есть подаренное полотенце, которое надо бросить за спину и оно превратится в реку. Если и это не помогает, то можно воспользоваться опять же подаренным гребешком, который, будучи брошенным за спину, становится непроходимым лесом. Такие «способности» к самым неожиданным трансформациям и переходам сохранились только в искусстве, а в научных дисциплинах и областях знаний предметы постепенно «отвердели» в своих границах и стали восприниматься как единичные объекты: лягушка, козлёнок, гребешок, дерево и т. д. и т. п.

Способность трансформироваться, приобретать несвойственные им качества осталась у предметов и явлений окружающего мира только в искусстве. Реализуется такая способность благодаря художественному образу, за счёт того, что последний являет собой сочетание *объективного и субъективного*.

Первое есть знак, отражающий реальность, а второе – это то, что вносит в эту реальность сознание писателя. Для примера обратимся к образам «ковёр-самолет» и «сапоги-скороходы». Ковёр – это знак объективной реальности, хорошо известный и доступный в реальном восприятии, а вот то, что он обладает способностью летать, – это то, что привнесено в этот знак сознанием автора сказочного текста, это субъективная составляющая того, что мы называем художественным образом. Аналогично и с примером «сапоги-скороходы»: первая часть представляет собой предмет объективной реальности, а вторая – качество, приданное сапогам индивидуальным сознанием.

Такое наполнение объективно существующего субъективными качествами, проявлениями, способностями является универсальным принципом строения художественного образа. За счёт такого сочетания объективного и субъективного в художественном тексте создаётся своя картина мира, своё видение человека и мира, своя эмоциональность и выделение главного, определяющего в процессах и явлениях.

Художественный текст, в представлении лирического героя В. Мазина, способен донести посредством образа то, что недоступно фотографическому изображению, то, что ускользает от несовершенной памяти. «Лирический хронограф», как образная запись, позволяет сохранить человеку всё «от первых песен до последних стонов»:

<...> Приближены седые времена,
Порой подводит каверзная память.
Лишь ночника живительное пламя
Записанные видит имена –
И образы, что не донёс фотограф,
Ещё хранит лирический хронограф.
И женщина в пространстве бытия
От первых песен до последних стонов... [17, 270]

В строке Роберта Рождественского: «И снова бой такой, что пулям тесно...» *пуля* выступает в качестве представителя объективной реальности. В сочетании «пулям тесно» присутствует чисто субъективная информация о количестве пуль. Представление о том, каковы могут быть размеры реальной пули, даёт возможность читателю почувствовать то, какого напряжения был бой. Многократно преувеличенное количество пуль, увеличенное до невероятной тесноты (им оказывается *тесно* в пространстве боя), ставит перед читателем вопрос о том, а как же человек, участник этого боя, уместается в пространстве, в котором даже «пулям тесно».

В другом случае – перед нами картина осенней природы:

Шиповник рдеет на откосе,
Скликают стаи вожаки.
И призадумались покосы,
Слагая грустные стихи <...> [27, 123]

Первые две строки стихотворения Андрея Тарханова включают в себя образность такого характера, который не предусматривает наличия, наряду с объективным, субъективного начала (разговор о своеобразии такого образа чуть ниже). Зато третья и четвёртая строки, в которых росы оказываются способными «призадуматься», да ещё и слагать «грустные стихи», демонстрируют именно такое сочетание. И возникает оно в связи с необходимостью передать «грустное» настроение покосов в ожидании приближающейся зимы, если уже «скликают стаи вожаки».

Четвёртая строфа этого стихотворения у Тарханова начинается с того, что «и в голос говорят рябины...».

Или его же стихотворение 2009 года:

Темны сентябрьские ночи,
Дрожит осина,
Хмур кедрач.

Душа бы в небо улетела,
Но... слышит рядом детский плач [28, 176].

В «Языческой поэме» Ювана Шесталова можно увидеть, как

Лунный луч узоры ткёт
На речной излуке... [31, 137]

Пер. Г. Семёнова

В повести Е. Д. Айпина «У гаснущего очага», которую он определяет как попытку «рассказать о жизненных основах моего рода, благодаря которым он дожил до XX века», герой размышляет: «<...> Я представил, как Старик поглядывает на потолочное окно, покашливает, волнуется, что опаздывает со светом для людей на небесную тропу. А хозяева и усом не ведут. Ладно сноха, а сын-то куда смотрит? Неужели не видит, что отец торопится по своим делам? Я всё грезил чем-нибудь досадить жадной снохе Старика, которая задерживала лунный свет для людей» [3, 203].

«Задержать лунный свет» можно только в пространстве художественного текста. При этом уже один только такой образ создаёт, формирует представление о своеобразии мышления народа, к которому принадлежат герои Еремея Айпина.

У него же (рассказ «Конец рода Лагермов») есть утверждение, что «мужчины не плачут, тайга презирает тех, кто плачет» [1, 42]. Чуть ниже герой замечает, что «тайга насторожилась, замерла» [1, 45], и ещё герой «во сне слышал, как вздыхала тайга» [1, 46].

В стихотворении Владимира Волдина «На охотничьих тропах» тайга оказывается способной общаться с человеком, лыжи – выводить его на след зверя, кедр – вытягивать свои ветви, чтобы преградить путь:

<...> Не даёт тайга легко ответ.

Вот и лыжи вывели на след,

Началась погоня из погонь.
В жилах кровь струится, как огонь,
Кедр ветвь вытянул – прыжок... [11, 181]

Художественный образ не только преображает окружающую действительность, когда тайга оказывается способной давать ответ, а кедр вытягивать свои ветви, но и умножает её в новом, искусственно созданном мире. Такое «умножение» замечено поэтом Владимиром Мазиним:

Цветка весеннего моложе
Любви покорная душа,
В росе полётный образ множит,
Над почвой памяти кружа... [17, 250]

В реальности полёт бабочки или пчелы, влюблённого или его мечты мог быть один, а влюблённая душа поэта такой «полётный образ множит» благодаря образной памяти субъекта. В этом «умножении», в этой способности видеть то, как «хмур кедрач», «призадумались покосы», которые к тому же способны слагать «грустные стихи» (*А. Тарханов*), а бой может быть таким, «что пулям тесно» (*Р. Рождественский*), заключается главный предмет своеобразного соперничества с реальным миром, с природой:

<...> Так странно к портрету восходит художник,
Не рискуя до творческой муки ничем.
Вдруг образ соперничать будет с природой,
И грезиться станет слияние граций,
Тогда слишком смело под стрелы Амура
Захочет больная душа возвращаться [18, 234].

«Соперничество» образа «с натурой» для первого обусловлено задачей создать, вызвать представление, чувство, настроение новым видением тайги или кедра, пули или покоса...

По характеру структуры образы делятся на три вида:

- автологические,
- металогические,
- суперлогические.

Автологические образы называют ещё самозначимыми, т. к. явленное (сказанное/названное) совпадает в них с подразумеваемым, потому слова употребляются в их прямом значении. Чуть выше цитировалось стихотворение А. Тарханова, в котором «шиповник рдеет» (краснеет, отливает красным цветом) и «скликают стаи вожаки» (вожаки собирают птиц в стаи кликами), а в другом стихотворении сказано о том, что «темны сентябрьские ночи».

В лирике Владимира Волдина можно встретить «пёстрый ягельный ковёр» и «птичье пенье», «трудную работу» и «волчью кровь».

Это примеры автологических (самозначимых) образов.

Металогические образы – это такие, в которых явленное (сказанное/названное) отличается от подразумеваемого; явленное в таких образах предстаёт как не имеющее возможности пребывания в реальном мире. К примеру, часто встречаются «туманная даль» и «вечереющая даль», «ночная даль» и «даль сырая», «синеватая даль» и «даль пустынная», «даль степная» и «мглистая даль» – всё это автологические образы, т. е. легко узнаваемые, находимые в реальной жизни. А вот когда «всепрощающая даль» (*И. А. Бунин*), когда лирический герой видит «отнимающую даль» (*К. Д. Бальмонт*), а у *И. Ф. Анненского* «тоскливо даль белеет», и «даль так мутно-безответна»; лирического героя *В. Я. Брюсова* манит «моря ласковая даль»; когда лирический герой *Романа Ругина* признаётся: «Даже если ходим далью дикой», а в его повести «Сорок Северных Ветров» родственники героя, который служит в восточном краю, уверены: «В такую важную даль не

каждого пошлют», то это уже – металоогические образы дали, в реальности невозможные, ибо *даль* не может *всепрощать* или *отнимать*, быть *безответной* или *ласковой*, *дикой* или *важной*...

Выше приводились примеры автологических образов в лирике В. Волдина, которая более богата металоогическими образами. Рядом с упоминавшимся «пёстрым ягельным ковром» встречается образ «сосен краснолицых». У него «тучи вздрогнут», а «над крутоплечей кручей

Сойдутся грозные на вид,
Оленьим стадом вздрогнут тучи,
И – только гром из-под копыт». [11, 178]

К *суперлогическим* образам относятся аллегорические и символические, сущность которых заключается в том, что явленное (сказанное/названное) не отличается от подразумеваемого, но превосходит его степенью своей всеобщности, отвлеченности, «развоплощённости».

Когда лирический герой М. Ю. Лермонтова замечает, как «белеет парус одинокий в тумане моря голубом», то имеется в виду именно парус и голубой туман моря в прямом значении слов и словосочетаний. Однако при этом такие физические картины выступают в качестве средства создания, изображения некоего метафизического смысла, выходящего за пределы этого изображённого: через обращение к реальному создаётся идеальное содержание не о том, что такое море и каково в нём место паруса, а о поиске смысла жизни свободным человеком, у которого внешне всё есть, но нет свободы в его понимании.

Символический образ максимально обобщённо и экспрессивно выражает идею, суть какого-либо события или явления. Смысл символического образа многозначен и неотделим от его образной структуры. Происходит это за счёт замещения реальных предметов и явлений на идеальные представления и модели поведения. Символический образ таким образом выражает сущность какого-либо предмета или явления посредством использования внешнего

вида, формы другого предмета или явления. Классическим примером такого использования может служить стихотворение Леонида Мартынова «Вода»:

Вода
Благоволила
Литься!
Она
Блистая
Столь чиста,
Что – ни напиться,
Ни умыться,
И это было неспроста.
Ей
Не хватало
Ивы, тала
И горечи цветущих лоз.
Ей водорослей не хватало
И рыбы, жирной от стрекоз.
Ей
Не хватало быть волнистой,
Ей не хватало течь везде.
Ей жизни не хватало –
Чистой,
Дистиллированной Воде! [19, 122–123]

При всей физической достоверности изображения дистиллированной воды, которая была «чиста», но ей «не хватало / Ивы, тала / И горечи цветущих лоз...», речь идёт не о качествах дистиллированной воды как таковой. Речь – о человеческой жизни, которой *жизни* как раз-таки и «не хватало».

Слово *вода* само по себе не является символическим образом, оно становится таковым, только попадая в определённый контекст. Пример с лермонтовским парусом – того же порядка. Или возьмём слово *меч*.

В повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» есть такой эпизод:

Человек вооружается.

Вооружается ножом, топором, стрелой, копьём,
мечом, ружьём, ракетой, бомбой... [32, 483–484]

Аналогичным является бытование в художественном тексте слова *меч* в романе Е. Д. Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах»: «<...> Мудрые князья-предводители думали прежде всего о безопасности народа. Они обучали юношей военному делу, выплавляли железо, ковали мечи и пики, изготавливали боевые шлемы и рубахи-кольчуги...» [2, 165].

Однако в другом эпизоде повести Ю. Шесталова встречаем: «<...> И снова летят ультиматумы в Новгород. И владыка Василий, патрон поморов, откупается от Калиты, потрясающего мечом, сокровищами, выменными и захваченными в Перми и Югре...» [32, 550]. И здесь уже меч становится символом войны, которой князь московский угрожает патрону поморов.

И в стихотворении Надежды Нагибиной «Россия, Родина, о, Русь!» меч выступает символом войны:

Россия, Родина, о, Русь!

Предсказывать судьбу твою я не берусь!

Такой жестокою была судьба твоя

И жизнь тихонько по течению не текла!

И воевать пришлось, и голодать,

Болезнь, гореть, сынов терять!

А сколько раз к тебе с огнём, с мечом ходили?

Рубили, жгли, топтали и топили... [22, 178]

А в рассказе «Клятвопреступник» Е. Д. Айпина меч становится символом неминуемого наказания, ожидание которого всё время преследует героя: «Но комиссар всё же напомнил об отцовском проклятии, которое ещё не опустилось на его косматую голову, но тяжким мечом висело над ним. Меч то притуплялся, и он начинал забывать о своей клятве, то заострялся, и тогда его охватывало беспокойство и ожидание беды...» [1, 81].

Основанием для символических образов служат составные элементы окружающего мира (вода), предметы (меч), природные явления (буря, гроза), животные и птицы (осёл, голубь). Последний пример показателен в плане того, как может меняться значение символического образа. Изначально голубь являлся символом третьей божественной ипостаси – святого духа. Однако не всегда.

Голубь в басне И. А. Крылова «Чиж и Голубь», в которой «Голубь молодой» смеялся над Чижом, попавшим в «злодейку-западню», да ещё и стыдил его за это, похваляясь:

«... Не провели бы так меня:

За это я ручаюсь смело».

Ан, смотришь, тут же сам запутался в силок.

И дело!

Вперёд чужой беде не смейся, Голубок. [16, 137]

А в «Старинных октавах» Д. С. Мережковского голубь выступает символическим образом того самого сакрального содержания:

<...> И чистая святая белизна

Просвирки нежной, запах фимиама,

Вкус тёплого церковного вина,

И голубь, Дух Святой, на своде храма... [20, 643]

В стихотворении Алексея Апухтина голубь влетает в «пустую гостиную» к женщине, которой «досталось в удел» «шумно жить без любви» с пустым сердцем и домом, полным гостей:

<...> Но в заснувшую душу к ней голубь влетел
Тёмно-сизый, махая крылами.

Озарится ль в душе то, что было темно,
От неожиданного яркого света.
Или вылетит голубь, тоскуя, в окно,
На призыв не дождавшись ответа? [6, 259]

Поэт останавливается на размышлении о том, придёт ли духовное, божественное начало в жизнь героини, «или вылетит голубь, тоскуя, в окно...».

В молитве Марины Цветаевой («Во имя Отца и Сына и Святого Духа...», 1917) обращение к святому духу дублируется упоминанием о том, что в миру он может представлять голубем:

<...> Зашатались чёрные деревья,
Пал туман густой...

– Мы одни с тобой,
Голубь, дух святой! [30]

Для лирического героя Николая Клюева приближение к божественной тайне происходит в том числе при участии голубя:

Он с чашей крестильной, и голубь над ним...
Всю ночь поучаюсь я тайнам Твоим. [15, 275]

Лирический герой Константина Бальмонта уверен в том, что его достоинство как поэта заключается в способности слышать звуки окружающего мира, в которых уже есть «хореи и ямбы», но слагать стихи, самой «музыке слов» его учил голубь, т. е. поэтический дар понимается как дар божественный:

<...> Хореи и ямбы с их звуком коротким
Я слышал в журчаньи ручьёв,
И голубь своим воркованием кротким
Учил меня музыке слов. [7, 350–351]

А вот лирический герой Николая Гумилёва, слыша «сдержанный клёкот» птицы, находится в раздумье: а не тот ли это самый святой дух, пусть и непохожий на голубей «наших садов»:

<...> Если это голубь Господень
Прилетел сказать – Ты готов! –
То зачем же он так несходен
С голубями наших садов? [13, 185]

Со второй половины XX века голубь в художественной культуре трактуется в качестве символа мира.

Но в текстах культуры и в литературе малочисленных народов Севера голубь не встречается не только как символический образ, но и как образ-деталь окружающего мира. Последнее объясняется тем, что голубь как таковой не является у этих народов частью сакральных текстов или действий.

Аллегорический образ служит раскрытию отвлечённой идеи или понятия через иносказание (греч. *allegoria* – иносказание), посредством конкретного изображения предмета или явления действительности. При всей

близости к символическому образу аллегорический отличается от последнего тем, что:

- он однозначен в своей семантике, тогда как символический образ может быть и амбивалентным, и имеющим большее количество значений;
- смысл аллегории однозначен и отделён от образа, связь между значением и образом устанавливается по аналогии или смежности.

Примерами могут служить аллегорические образы животных, за которыми закреплена некая их постоянная функция, роль. Благодаря басням и сказкам (на начальном этапе) лиса неизменно выступает как аллегория хитрости, заяц – трусости, волк – жадности и т. п.

При всей близости к символическому образу аллегорический отличается от последнего: в нём чаще всего присутствуют возможности многозначности трактовок. К тому же в символическом образе явленное и подразумеваемое (форма и содержание) находятся в зависимости друг от друга. Содержание, смысл аллегорического образа существует как некое независимое от представленного изображения. Аллегорический образ можно определить как формулу, в которой есть, к примеру, «заяц», и он равен «трусости»: есть то, что названо и заранее известно, как это названное необходимо понимать. Или: есть повязка на глазах у женщины, которая держит в руках весы, и такое представление равно тому, что справедливость находится вне лиц, поэтому каждому будет дано (отвешено) по его делам и заслугам.

А. А. Потебня вообще считал, что «поэзия есть всегда иносказание, аллегория в обширном смысле слова» [23, 132].

Итак, художественный образ, независимо от его типа, – это образ действительности, возникающий в художественном тексте благодаря мышлению автора. Художественный образ обладает способностью обобщённого воспроизведения, отражения, преобразования действительности.

Для выяснения сущности такого качества, как обобщённость, вернёмся к основополагающему тезису, согласно которому художественный образ – форма отражения действительности искусством, это средство создания

второй реальности. В нём, с одной стороны, представлена *конкретная*, а с другой, *обобщённая* картина человеческой жизни, когда одно явление в художественном тексте выступает как представитель целого ряда таких явлений.

Как художники (не только писатели и поэты) понимают этот признак художественного образа? Обратимся к словам художника Альбрехта Дюрера: «Что такое прекрасное – этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах. Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру... мы должны собирать всё из разных мест. Нередко приходится перебирать две или три сотни людей, чтобы найти в них лишь две или три прекрасные вещи, которые можно использовать... Ибо прекрасное собирают из многих прекрасных вещей, как из многих цветов собирается мёд» [14, 29].

Художник немецкого возрождения был убеждён в том, художественный образ создаётся обобщением множества в одно целое. Он является результатом деятельности творческого сознания писателя или живописца, который с помощью этого сознания формирует «воображаемое бытие», «возможную реальность», определяемую как «вторая реальность». Формирует путём отбора «из разных мест» наиболее выразительных, репрезентативных деталей, подробностей, нюансов, создающих у читателя, зрителя, слушателя нужное автору представление о человеке или цветке, море или бабочке, небе или ветре...

К примеру, осень в художественном тексте (мы обращались к примерам в гл. «Литература как искусство слова») – это, с одной стороны, исключительное, единичное изображение её такой, какой её увидели поэты: «румяна Осень» и «осень златовласа», «Осень, баба злая» у Г. Державина, «заплаканная осень» у А. Ахматовой, «подруга осень» у И. Анненского, «осень пьяная» и «осень морская» у Э. Багрицкого, «огневая осень» у Андрея Тарханова, «плакальщица-осень» у В. Мазина и т. д. и т. п. Но с другой стороны – это и обобщённый образ осени вообще, какой она бывает, может

быть не только в одном отдельно взятом промежутке времени. Иными словами, во всяком художественном образе присутствует единство индивидуального и общего, представлена, с одной стороны, конкретная, а с другой – обобщённая картина человеческой жизни, когда *одно* явление в художественном тексте выступает как представитель целого *ряда* таких явлений.

Ещё один принципиально важный момент связан с тем, что художественный образ – не пассивное обобщение действительности, он обладает эмоционально-волевым началом, то есть является *средством выражения эмоционального отношения* автора к явлению или предмету изображения.

Как создаётся такое авторское отношение?

Возьмём для примера слово «поезд». Вопрос о том, «поезд» – это хорошо или плохо, не имеет смысла в принципе, т. к., взятое в отдельности, это слово не выражает никакого авторского отношения. И даже глагол, имеющий отношение к поезду, не обязательно наполняет слово «поезд» авторским отношением.

О какой авторской эмоциональности может идти речь, если в художественном тексте «поезд стоял» (*И. Анненский*) или «поезд опоздал» (*А. Апухтин*), «изогнулся поезд» (*Э. Багрицкий*)? Определиться с этим затруднительно, ибо даже опоздание поезда может иметь как отрицательное, так и положительное значение для героя или героев. И уже о вполне определённом авторском отношении можно говорить, если у того же Алексея Апухтина «поезд мчался» и «поезд медлит»; у Эдуарда Багрицкого поезд «мечется как угорелый», «свищет поезд», поезд «воет и злится»; у Андрея Белого «поезд плачется» и «в полях вопит свистком»; у Александра Блока «поезд разделил» и «поезд летит, как цыганская песня»; у Валерия Брюсова «поезд врывается» и поезд «мелькнул и стал вонзаться»; у Осипа Мандельштама «поезд ужинал» и «лез ниткой».

Мы имеем дело с определённым настроением, когда в художественном тексте встречается информация о том, что «поезд мчался» и «поезд медлил», что он «мечется как угорелый», «воет и злится», «поезд плачется» или «летит, как цыганская песня». Такая эмоциональность создаётся в первую очередь благодаря ещё одному качеству художественного образа – *метафоричности*. Невозможно представить себе, чтобы в реальности «поезд ужинал» или «плакал», метался «как угорелый» или «злился».

Одной из задач анализа в связи с этим становится выяснение вопроса о том, как в эпическом, лирическом или драматическом тексте развиваются, расшифровываются все эти метафорические глаголы, изображающие характер движения, поведения, настроение поезда.

В стихотворении Алексея Апухтина «С курьерским поездом» быстрое движение наводит героиню на мысль о встрече с дорогим человеком в то время, как другие пассажиры на это движение никак не реагируют:

<...> «Ну, как мы встретимся?» – так думала она,
Пока на всех порах курьерский поезд мчался.
Уж зимний день глядел из тусклого окна,
Но убаюканный вагон не просыпался... [6, 197]

А в стихотворении «Памятная ночь» ожидание медлящего поезда наводит лирического героя на мысли об убожестве станции, о том, что поезд опоздает, а то и вовсе не придёт. Он даже перестаёт понимать, много или мало людей ожидает прибытия поезда:

Казалось, что не я – другие люди ждут
Другого поезда на станции убогой.
Не мог я разобрать, их мало или много,
Мне было всё равно, что медлит поезд тот,
Что опоздает он, что вовсе не придёт... [6, 217]

В восприятии лирического героя Андрея Белого поезд расстроен буквально до слёз, до плача потому, что слишком неприглядно, пусто и голо пространство, в котором он не столько движется, сколько «плачется»:

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.
Пролетаю: так пусто, так голо...
Пролетают – вон там и вон здесь –
Пролетают – за сёлами сёла,
Пролетает – за весями весь... [9, 92]

Лирический герой Александра Блока отмечает, что в его пространстве поезд «чёрный», и в этом есть своя подробность реальной действительности, но он к тому же ещё и способен «разделять» близких людей:

<...> Мгновенье... громом однозвучным
Нас чёрный поезд разделил...
Когда же чуть дрожащим звоном
Пропели рельсы: не забудь,
И семафор огнём зелёным
Мне указал свободный путь... [10, 180]

Однако «разделение», на которое оказался способен поезд, и вызывает мысль о необходимости сохранить то, что близкие люди были когда-то одним целым, и ощущение свободного пути для лирического героя как следствия такого разделения.

В другом случае у А. Блока поезд почему-то «летит, как цыганская песня». И в лирическом пространстве снова есть образное тому обоснование:

Была ты всех ярче, верней и прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни...

Что было любимо – всё мимо, мимо,
Впереди – неизвестность пути...
Благословенно, неизгладимо,
Невозвратимо... прости! [10, 221]

Если «поезд летит, как цыганская песня», то причины этого кроются в том, что возлюбленная была «всех ярче, верней и прелестней», пусть и в прошлом, но всё связанное с ней было «любимо» и «благословенно», останется в памяти – «неизгладимо». В этой противоречивости – всё, «что было любимо», проносится теперь невозвратно, со скоростью поезда, а «впереди – неизвестность пути» – своё обаяние пережитого и переживаемого чувства, своя неповторимая эмоциональность.

Художественный образ – это не безразличное (пассивное) отражение и обобщение реальной жизни, он является показателем эмоционального отношения автора к изображаемому предмету или явлению. Поэтому художественное произведение постигается не только умом, но и чувствами, эмоциональной памятью. Понимание художественного образа как единства конкретного и общего происходит у читателя на основе различного рода ассоциаций, постепенного сближения, сопоставления своего опыта, своих представлений, понятий, чувств с теми представлениями, понятиями и чувствами, которые заложены, сконцентрированы в художественном образе.

«Соединение единичного и общего происходит благодаря вымыслу, в котором преодолевается правда фактов, но который даже в сказке детерминирован законами необходимости и правдоподобия:

Ложь, в вымысле сокрытая умело,
Нужна лишь для того, чтоб правда ярче заблестела.

(Буало. Эпистола X, 1695. Пер. О. Лапатухиной)

Таким образом, содержащиеся в литературном произведении факты только на первый взгляд кажутся единичными, в действительности же они сколь конкретные, столь и общие: предметы, изображённые в литературном произведении, – это как бы чувственные обобщения, причём единичное в них хотя бы частично вымышлено, а общее соответствует общим законам действительности» [18, 143].

Вымысел является одним из средств создания художественного образа. Первые представления о нём и его роли в художественном произведении сложились уже в античной культуре. Аристотель (384–322 до н. э.) считал, что историк рассказывает о случившемся, а поэт – о возможном, о том, что могло бы произойти.

Античный поэт Гесиод (8–7 вв. до н. э.) утверждал, что за искусством закреплено право говорить «ложь, которая похожа на правду». В его поэме «Теогония» сами Музы Олимпа признаются:

<...> Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду,
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем. [12, 29]

Пер. В. В. Вересаева

Творческая личность, в нашем случае писатель, – имеет право на ложь, выдумку, вымысел с целью произвести более глубокое впечатление на человека. Произведения писателя могут быть основаны на реальных фактах – и потому похожи на правду, однако многое, всевозможные детали и подробности в большей или меньшей степени оказываются придуманными, не соответствующими действительности.

Как уже неоднократно отмечалось, литературное произведение представляет собой сознательно порождённую действительность, оно и является новой особой действительностью, одна из составляющих которой – художественный вымысел.

Отказ от вымысла, как условие сохранения верности факту, может быть вполне оправданным и плодотворным. Примером могут служить документы из следственного дела по Казымскому восстанию, приложенные Е. Айпиным к роману «Божья Матерь в кровавых снегах», которые фактически составляют заключительную главу книги. Однако строить художественное творчество на отказе от вымысла – дело безнадёжное: без обращения к своему индивидуальному, субъективному видению, без опоры на вымышленное плодотворное художественное творчество невозможно.

Посредством вымысла автор обобщает факты реальности, воплощает свой взгляд на мир, демонстрирует свою творческую энергию.

Однако есть и другая точка зрения на проблему правды и лжи-вымысла в художественном тексте. Н. С. Лесков считал, что настоящий писатель не имеет права быть «выдумщиком», то есть автором вымысла, а должен быть «записчиком», потому что: «Где литератор перестаёт быть записчиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь» [25, 201].

Современная литературная теория более ориентирована на то, что «отказ от вымысла во имя следования правде факта, в ряде случаев оправданный и плодотворный, вряд ли может стать магистралью художественного творчества: без опоры на вымышленные образы искусство и в частности литература непредставимы.

Посредством вымысла автор обобщает факты реальности, воплощает свой взгляд на мир, демонстрирует свою творческую энергию» [29, 93–94].

Лирический герой Александра Пушкина имеет свою точку зрения на вымысел: для него гармония художественного слова существует как одно из следствий вымысла, что и позволяет испытывать радость творчества:

<...> Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь... [24, 230]

Лирический герой стихотворения Константина Бальмонта «Sin miedo»¹ убеждён в том, что

Если ты поэт и хочешь быть могучим,
Хочешь быть бессмертным в памяти людей,
Порази их в сердце вымыслом певучим.
Думу закали на пламени страстей... [8, 408]

Владимир Набоков, опять-таки в противовес мыслям Н. С. Лескова о писателе-«записчике», неизменно отстаивал идею, согласно которой без вымысла литература существовать не может:

Люби лишь то, что редкостно и мнимо,
что крадетя окраинами сна,
что злит глупцов, что смердами казнимо,
как родине, будь вымыслу верна. [21, 408]

Обращение к поэту у Иннокентия Анненского связано с мыслью о том, что он посредством вымысла создаёт, «множит» формы, прибавляя к существующим в реальности искусственно созданные. Такое созидание новых форм позволяет поэту возвышаться над «властью вещей» и «ширить» грани бытия, выходя за пределы реального мира во вторую реальность:

В отдельной чёткости лучей
И в чадной слитности видений

¹ Будь без страха (*исп.*).

Всегда над нами – власть вещей
С её триадой измерений.

И грани ль ширишь бытия,
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом *Я* от глаз – *Не Я*
Ты никуда уйти не можешь... [5, 205]

Разные писатели неизменно отмечают обязательное присутствие вымысла в процессе рождения образа. Они могут называть его выдумкой, фантастическими видениями и неизменно отмечают то, как этот вымысел переплетается с реальной жизнью. Выразительные наблюдения за тем, как это происходит в творчестве живописца, встречаем в рассказе Еремея Айпина «Ночь маэстро»: «...Помнится, там, дома, как-то мы с ним плавали по Югану, левому большому притоку Оби, где жили наши сородичи, обские угры, или остяки. Тогда он сделал сотни карандашных набросков. Лёгких, быстрых, сиюминутных. В основном людей. Точнее, характеры людей. Или, если хотите, судьбы людей. Потом, по прошествии многих дней и лет на основе этих набросков рождались серии картин. Точнее, целые сериалы. О любви, о богах и богинях, о богатырях, о прошлом и будущем. Казалось, от первоначальных путевых штрихов там ничего не осталось. Но если внимательно приглядеться, можно отыскать корневые связи и с той рекой, и с теми людьми, и с тем народом. Здесь причудливо переплетались и реальная жизнь, и фантастические видения.

Так рождались новые образы.

Так создавался его мир. Он мог из космической бесконечности взглянуть на травиночку, ласкающую чело Матери-земли. И травиночка оживала, преображалась и могла обрести черты и женщины, и богини, и народа» [2, 82–83].

Мир художника, вторая реальность, создаётся за счёт причудливого переплетения реальности и вымысла: сотни карандашных набросков с натуры, портретные зарисовки реальных сородичей, обских угров, или остяков, трансформируются в картинах и даже циклах картин в живописные повествования «о любви, о богах и богинях, о богатырях, о прошлом и будущем». Благодаря именно такому сочетанию в художественном произведении травиночка оживает и преображается, может «обрести черты и женщины, и богини, и народа».

В романе-сказании Г. С. Сазонова и А. М. Коньковой «И лун медлительных поток...» отмечено то, из каких сочетаний, сплетений рождается художественный текст, в данном случае имеющий фольклорное происхождение: «Дети, открыв глаза и души, слушали отца, слушали были и сказания мансийского леса, где причудливо, нерасторжимо сплетались вымысел и чудо, правда и волшебство...» [26, 255].

Сам источник творческого процесса видится художникам как органичное слияние вымысла с реальностью. Выразительный пример тому находим у поэта Владимира Мазина:

Что мне малая капля земного
От вселенского знания истины?
Потеряю источник и снова
Поднимаюсь душою над листьями,
Где сливается вымысел с былью
И прошедшее зрит настоящее,
Где мадонну испанца Мурильо
С Берегиней равняю всё чаще я... [17, 114]

Творец, ищущий «вселенского знания истины», должен обладать способностью подниматься над реальностью окружающего мира («над листьями»). Такая способность даёт ему возможность, даже потеряв

источник творчества, вдохновения, всё равно найти его там, «где сливается вымысел с былью». И тогда нет ничего парадоксального, нелогичного в том, что «прошедшее зрит настоящее», а мадонна испанского живописца сравнивается-равняется с языческой Берегиней.

Русский философ Василий Розанов придерживался мнения, согласно которому «суть литературы не в вымысле, а в потребности сказать сердце». Иными словами, талант художника проявляется не в том, насколько он преуспел в вымысле, научился добавлять, придумывать и фантазировать, а в том, чему служит созданная им образная система, способна ли она «сказать сердце». Выполнить такое предназначение призвана способность художника мыслить образами, в создании которых принимает участие в том числе и вымысел.

Литература

1. Айпин Е. Д. Клятвопреступник. Избранное: роман и рассказы / Послесл. и комментарии В. Огрызко. М.: Русло, 1993. 432 с.
2. Айпин Е. Река-в-Январе. Сб. рассказов. СПб.: ООО «МИРАЛЛ», 2007. 208 с.
3. Айпин Е. Д. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: У гаснущего очага. СПб.: ТИД «Амфора», 2014. 286 с.
4. Айпин Е. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД «Амфора», 2014. 287 с.
5. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
6. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1991. 448 с.
7. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Правда, 1991. 608 с.
8. Бальмонт К. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994. Т. 1. 832 с.

9. Белый А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихи; поэма «Первое свидание»; проза «Симфония»; роман «Серебряный голубь». М.: Худож. лит., 1990. 395 с.
10. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1907–1921. М. – Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 718 с.
11. Волдин В. С. Весной // Литературное наследие обских угров. Том II. Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 178 с.
12. Гесиод. Теогония (о происхождении богов) // Эллинские поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999. С. 29–50.
13. Гумилёв Н. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы 1905–1916. М.: Худож. лит., 1991. 478 с.
14. Дюрер А. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2: Дневники. Письма. Трактаты. М. – Л.: Искусство, 1957. 258 с.
15. Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1977. 559 с.
16. Крылов И. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Басни. Стихи. Пьесы. М.: Правда, 1969. 528 с.
17. Мазин В. А. Ритмы времени в рифмах судьбы: избр. стихотворения. Екатеринбург: Изд-во «Баско», 2010. 280 с.
18. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе [Пер. с польского]. М.: Прогресс, 1980. 376 с.
19. Мартынов Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986. 768 с.
20. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. 671 с.
21. Набоков В. Собрание сочинений: в 4. Т. 3: Дар. Отчаяние. М.: Правда, 1990. 480 с.
22. Нагибина Н. К. Россия, Родина, о, Русь! // Литературное наследие обских угров. Т. I: Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 178–179.

23. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа. 1990. 344 с.
24. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2: Стихотворения 1823–1836. М.: Гос. изд-во Худ. лит., 1959. 799 с.
25. Русские писатели о литературном труде (XVIII–XX вв.): сборник в 4 т. Л.: Сов. писатель. 1955. Т. 3. 714 с.
26. Сазонов Г. С., Конькова А. М. И лун медлительных поток... // Литературное наследие обских угров. Т. I: Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 237–358.
27. Тарханов А. С. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1: Снежная симфония. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2017. 320 с.
28. Тарханов А. С. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2: Храм милосердия. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во. 2017. 320 с.
29. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 240 с.
30. Цветаева М. И. «Во имя Отца и Сына и Святого Духа...». – URL: https://www.booklot.ru/authors/tsvetaeva-marina_ivanovna/book/stihotvoreniya-19161920-godov/content/941091-vo-imya-otsta-i-syina-i-svyatogo-duha/
31. Шесталов Ю. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Стихотворения; Языческая поэма; Синий ветер каслания. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 480 с.
32. Шесталов Ю. Н. Тайна Сорни-Най // Литературное наследие обских угров. Т. I: Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 481–560.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

...Содержанием искусства является идея, а его формой – чувственное образное воплощение. Задачей искусства является опосредование этих двух сторон, соединение их в свободное, примирённое целое.

Г. В. Ф. Гегель

В словах немецкого философа заключено представление о сущности искусства как соединении в единое «примирённое целое» идеального (идея) и материального («чувственное образное воплощение»). Сам процесс творчества в таком случае выступает как процесс создания органического единого целого, которое воздействует как на чувственную, так и логическую сторону человеческого сознания.

Необходимо отметить, что именно поэтому содержание и форма, кстати сказать, не только в искусстве, но и в философии, в различных областях знаний и науках – это фундаментальные категории, которые находятся в органическом единстве. В связи с этим необходимо изначально подчеркнуть, что такое единство не допускает рассматривать форму (внешняя сторона литературного произведения) в отрыве от содержания (его внутренняя сторона) и наоборот.

М. М. Бахтин подчёркивал: «...Содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны, однако для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обнимаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. ...Эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни» [6, 33].

Естественно, что в аналитических целях возможно и целесообразно в достаточной степени изолированное рассмотрение отдельных элементов художественного произведения, имеющих *формальный характер*. Таковыми могут быть *стиль, жанр, композиция, ритм*. Или тех, которые относятся

к *содержательной стороне* художественного произведения – *тема, фабула, характеры* и т. д. Однако при этом необходимо иметь в виду, что такое разграничение формы и содержания носит условный, абстрактный характер. Последнее предъявляет анализу конкретных явлений литературы требование предельной осторожности, постоянного обращения к конкретизации их проявления в художественном тексте.

Аналитическая работа с художественным текстом предполагает сформированность чётких, последовательных представлений о том, удалось ли художнику слова создать такое «соединение», такое «примирённое целое», удалось ли ему найти гармонию идеи и её чувственного образного воплощения (*по Г. В. Ф. Гегелю*). Это представление о категориях *содержания* и *формы*, как неразрывно связанных друг с другом понятий, функция которых, с одной стороны, свидетельствовать о *том*, что сказано в художественном произведении, – *содержание*, а с другой, *как* сказано, – *форма*.

По мнению В. Е. Хализева: «Понятия формы и содержания служат мыслительному отграничению внешнего – от внутреннего, сущности и смысла – от их воплощения, от способов их существования, т. е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Содержанием при этом именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же – это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона» [30, 152].

Не боясь ошибиться, скажем, что понимание формы у каждой национальной культуры основывается на сакрально-мифологическом содержании. Один из примеров такого понимания находим в рассказе Ювана Шесталова «Школа – светлый праздник»: «И ещё разные слова говорила мама, когда подстригала меня. У каждого манси должна быть своя форма стрижки. Если все дети будут одинаково подстрижены, думают взрослые, то они заболеют, особенно смешно был острижен один из мальчиков: на макушке головы голо, а по краям оставлены чёрные космы. Если остричь эти космы (так говорит его бабушка), внука возьмёт куль – злой дух.

У большинства мальчиков и девочек просто косички. Косички разные. У одних длинные, у других короткие. У одних косички заплетены цветными шерстяными шнурками, у других ситцевыми. Не разобраться сразу злomu духу-кулю, у кого какая голова...» [32, 468].

И без сакрально-мифологического начала форма может иметь значение для героев художественного произведения. Наследник российского престола царевич Алексей в романе Еремея Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах», узнав о том, что он стал шефом кавалерийского полка, интересовался тем, «какие в полку кавалеристы? Откуда они? Какие лошади? Какая форма?...» [1, 33].

А герою повести Романа Ругина «В ожидании сына» Пораке «нравилась военная форма матросов», чему другой герой находит логичное, по его мнению, объяснение: «По-моему, тут вот в чём дело: коль трудная служба у них, то и форма должна быть красивая. Как награда за трудную службу, выходит. Понял?...» [24, 593] (*Пер. В. Дагурова*).

Принципиален вопрос о форме как носителе определённого содержания для самих писателей. В сборнике стихов для детей «Лесные доктора» Андрей Тарханов счёл необходимым высказать своё мнение о том, какой должна быть литература для детей: «...Донесём до ребёнка звуки и цвета реального, животворного мира, а не космического, надуманного, с пугающими голосами и безобразными формами» [25, 193].

Главная идея в аспекте нашего исследования заключается в том, что категории «содержание» и «форма» отвечают аналитическому началу сознания исследователя относительно художественного текста. Плодотворность такого аналитического подхода к последнему принципиально зависит от способности к мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла – от их воплощения, от способов их существования.

«...Внешняя, звучащая организация речи произведения (метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы) выступает как форма по отношению

к внутреннему смыслу, значению этой речи. В свою очередь развивающийся смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет – формой, воплощающей характеры и обстоятельства, которые, наконец, предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого целостного смысла произведения» [17, 348].

Обратившись к сравнительному анализу стихотворений Ф. И. Тютчева «Поэзия» (1850) и Н. А. Некрасова «Вчерашний день часу в шестом...» (1848), можно заметить, как по-своему в каждом случае различаются внешнее и внутреннее, «сущность и смысл – от их воплощения, от способов их существования».

В стихотворении Ф. И. Тютчева (по В. Е. Хализеву) «определяемой» стороной является содержание, в котором поэзия представлена исключительно как дар небес, обращённый к «земным сынам», этот дар к тому же управляет земным миром – «лёт примирительный елей». А вот «определяющая» – это собранные в одном лирическом пространстве приметы мира, в котором есть и «клокочущие страсти», и «стихийный, пламенный раздор», грома и огни. «Примирительный елей» приходит, слетает на все эти волнения и потрясения благодаря поэзии, спускающейся с небес, из мира, который высоко над реальностью.

Если сущность и смысл (содержание) художественного текста зависят от их воплощения, от способов их существования (форма), то любое нарушение, любое искажение в воплощении ведёт к искажению, разрушению и самого содержания.

В трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь» в одной из мизансцен Брут замечает: «Чу!.. Бьют часы». Другой герой, Кассий, уточняет, что «они пробили три». Нарушение кроется в том, что Древний Рим не знал городских башенных часов, которые бы отбивали с помощью колокола время. Такое несоответствие в форме трагедии позволяет читателю, зрителю сомневаться в том, что трагедия представляет именно Римскую империю эпохи Юлия Цезаря.

В своё время А. С. Пушкин отмечал несоответствие между тем, что хотел сказать поэт (содержание) и как это было сказано (форма) в первых стихах стихотворения Константина Батюшкова «Выздоровление» (1807):

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет... [5, 174]

Поэт считал элегию «Выздоровление» у Батюшкова одной из лучших, однако заметил относительно процитированных строк: «Не под серпом, а под косою: ландыш растёт в лугах и рощах – не на пашнях засеянных» [22, 53]. Пушкин не мог согласиться с образом, в котором ландыши жнут серпом, такая форма воплощения содержания разрушает целостность последнего.

Первое опубликованное стихотворение Александра Твардовского «Новая изба» (1925) создавало содержание, о котором молодой поэт не думал. Горячее стремление выразительно показать те изменения, которые происходят в жизни крестьянина, приводит поэта к двусмысленности, когда он замечает:

...А в углу мы «богов» не повесим,
И не будет лампадка тлеть.
Вместо этой дедовской плесени
Из угла будет Ленин глядеть. [27]

Функционально категории формы и содержания служат мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла от их воплощения, от способов их существования, т. е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Поэтому принципиально важно, чтобы воплощение было предельно точным, отвечающим задачам создания определённого содержания, формированию идейной сущности. Последние оказываются ущербными, искажающими авторский замысел, если в Древнем

Риме начинают бить часы, пришедшие из средневековой культуры, ландыши жнут серпом, организатор революции и создатель социалистического государства в крестьянской избе занимает место плесени, а в лирическом тексте обнаруживаются персонажи, которым что-то снится, когда они не спят:

Кораблям не спится в порту,
Им снятся моря, им снятся ветра...

Примеры несоответствия приведены нами, прежде всего, с той целью, чтобы лишний раз подчеркнуть: содержанием именуется основа предмета, его *определяющая* сторона, а форма – это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона». Поэтому столь важно, чтобы внешний облик (определяемая сторона) соответствовал тому, что автор хотел выразить содержанием.

Понимая художественное произведение как «вторую реальность», обратимся к примерам того, как в художественном произведении описывается процесс создания формы, акцентируя при этом наше внимание на вопросе о том, ради чего в каждом конкретном случае такая форма создаётся. К примеру, в стихотворении Ф. И. Тютчева «Поэзия», к которому мы уже обращались:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам –
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре
И на бунтующее море
Льёт примирительный елей. [28, 111]

В стихотворении «Sin Miedo»¹ Константин Бальмонт, обращаясь к поэту, говорит не только о том, что последний должен делать, чтобы стать могучим и бессмертным в сердцах людей, но и том, как создаётся нужная форма в искусстве:

Если ты поэт и хочешь быть могучим,
Хочешь быть бессмертным в памяти людей,
Порази их в сердце вымыслом певучим,
Думу закали на пламени страстей.
Ты видал кинжалы древнего Толедо?
Лучших не увидишь, где бы ни искал.
На клинке узорном надпись: «Sin miedo», –
Будь всегда бесстрашным, – властен их закал.
Раскалённой стали форму придавая,
В сталь кладут по черни золотой узор,
И века сверкает красота живая
Двух металлов слитых, разных с давних пор.
Чтоб твои мечты во век не отбlistали,
Чтоб твоя душа всегда была жива,
Разбросай в напевах золото по стали,
Влей огонь застывший в звонкие слова. [3, 408]

Метафорическое изображение создания формы понимается поэтом как процесс слияния в гармонию золота и черни, как необходимость вливать огонь «в застывшие слова».

Одним из главных определяющих талантов художника слова, по мнению К. Бальмонта, является способность видеть красоту этого мира, умение воспроизвести гармонию его форм:

¹ Будь без страха (*исп.*).

На детскую руку упали снежинки,
На малом мизинчике восемь их было число.
Различную форму являли пушинки,
И все так мерцали воздушно-светло.
Вот крестики встали, вот звёзды мелькнули.
Как мягок сквозистый их свет.
Но детские пальчики чуть шевельнули, –
И больше их нет [4, 50].

Снежинки в стихотворении К. Бальмонта являли «различную форму» – так и весь окружающий нас мир является нашему восприятию в нескончаемом многообразии форм.

Здесь же присутствует мысль о необходимости бережного отношения к тем формам, в которых воплощена красота этого мира: всего лишь одно лёгкое движение детских пальчиков разрушает красоту.

Особое отношение Бальмонта к форме отмечали ещё современники, к примеру, критик А. Измайлов утверждал: «Что было у него подчас изысканно хорошо – это форма. Его стих достиг музыкальности, о которой не мечтали даже большие поэты наших дней» [16, 82].

Художественный текст может являть собой некое преобладание формы над содержанием. Такую особенность подчёркивал ещё А. А. Потебня. В связи с лирикой Афанасия Фета он замечал, что в ней нас настраивает не столько содержание, сколько форма, поэтому мы видим не изображение частных случаев, а «знак неопределённого ряда других подобных восприятий и чувств». Поэтому разрушение формы любой фетовской миниатюры при сохранении содержания, по А. А. Потебне, разрушает настроение стихотворения.

Такое утверждение нельзя понимать как абсолютное: форма лирических стихотворений поэта создаёт вполне определённое настроение, но при этом она только усиливает настроение от представленного содержания.

К примеру, стихотворение «Шёпот, робкое дыханье...», «состоящее из одного предложения, есть действительно целостность, ничем не разъединимая» [29, 123]. И форма – одно предложение – в создании такого настроения «целостности» играет принципиально важную роль, однако не только форма. Настроение создаётся благодаря тому, что в одном лирическом пространстве органично сосуществуют, с одной стороны, «милое лицо», с которым связаны «лобзания и слёзы», «шёпот, робкое дыханье», а с другой, и «трели соловья», «серебро и колыханье сонного ручья», «пурпур розы» и «отблеск янтаря»... Целостность мира стихотворения существует не только благодаря тому, что это – всего лишь одно предложение, но и за счёт преобладания имён существительных, создающих предметное, содержательное его наполнение.

Только форма художественного произведения сама по себе не может обладать исключительной значимостью, ибо: «...Форма – с одной стороны, действительно материальная, сплошь осуществлённая на материале и прикреплённая к нему, с другой стороны – ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи...» [6, 23].

Форма и содержание в реальной действительности, как и в искусственно созданной, связаны нераздельно, одно не может существовать без другого. К примеру, стремление разгадать гармонию мира приводит лирического героя Саши Чёрного к простому, но принципиально важному открытию, согласно которому форма обязательно свидетельствует о характере содержания:

Роза прекрасна по форме и запах имеет приятный,

Болиголов некрасив и при этом ужасно воняет.

Тихо приветствую мудрость любезной природы.

Ловкой рукою она ярлыки наклепляет:

Даже слепой различит, что серна, свинья и гиена

Так и должны были быть – серной, свиньёй и гиеной... [31, 119]

Развитие размышлений о взаимоотношениях формы и содержания находим в его же стихотворении «Два толка» (1909):

Одни кричат: «Что форма? Пустяки!
Когда в хрусталь налить навозной жижи –
Не станет ли хрусталь безмерно ниже?»

Другие возражают: «Дураки!
И лучшего вина в ночном сосуде
Не станут пить порядочные люди».

Им спора не решить...
А жаль!
Ведь можно наливать...
Вино в хрусталь [31, 95].

В стихотворении С. Чёрного представлен взгляд на диалектику отношений содержания и формы, основанный не на логике рассуждений, а на образном, метафорическом подходе к данной проблеме. Не будем называть его ошибочным – это взгляд художника. Главное противоречие такого взгляда, в отличие от продиктованного научными представлениями, заключается в том, что поэт берёт форму одного явления действительности (хрусталь) и искусственно соединяет эту форму с содержанием другого явления (вино). При этом он словно не хочет признавать, что у хрусталя есть своя форма и своё содержание, а у вина в свою очередь точно так же есть своя форма и своё содержание.

Представленная точка зрения является весьма распространённой. Владимир Маяковский, например, утверждал: «...Задача писателя – найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несётся каждым этапом времени, то и примеры, называемые

сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны».

И ещё более откровенно: «...Писатель только выгибает искусную вазу, а влито в неё вино или помой – безразлично. Идей, сюжетов – нет. Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной нитью» [19, 299].

Диалектика взаимоотношений формы и содержания в рассуждениях поэта о «вине», «помоях» и «искусной вазе» такая же, как и в стихах С. Чёрного. Ложная. Согласиться с таким пониманием «равнодушия» формы относительно содержания никак нельзя: каждое новое содержание требует новой формы, о чём, кстати, свидетельствует творчество самого Маяковского.

И в реальной жизни можно услышать, как человек, считающий себя знатоком образовательного процесса, глядя на красивое здание новой школы, глубокомысленно заявляет: «Прекрасная форма! Вот бы ещё наполнить её прекрасным содержанием образования!» Ему и невдомёк, что у здания школы, как архитектурного явления, есть своя форма и своё содержание. Точно так же и у процесса обучения есть своя форма и своё содержание. Принципиально важно, обращаясь к анализу категорий содержания и формы, помнить слова героя комедии А. С. Грибоедова:

А смешивать два эти ремесла –

Есть тьма искусников, я не из их числа.

Такое осознание необходимо для того, чтобы сформировать понимание: автор создаёт определённое содержание с целью раскрытия принципиально важной для него идеи или комплекса идей, и для этого он обращается к определённой форме – как средству чувственного, образного воплощения содержания. Создание конкретной формы в процессе творчества – это и есть оформление содержания. К примеру, А. С. Пушкин признавался в том, что

понимание необходимой формы складывалось в его сознании непосредственно в ходе творческого процесса:

Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу... [23, 30]

Поэт Н. А. Некрасов предупреждал от того, чтобы новые идеи художник не пытался вложить, «вливать» в старую форму:

...Будь счастливей! Силу новую
Благородных юных дней
В форму старую, готовую
Необдуманно не лей! [20, 270]

Понимание формы Сергеем Есениным, его отношение к необходимости создавать новую не может не вызвать удивления, особенно в первый момент:

Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла,
Но ныне, в век наш
Величавый,
Я вновь ей вздёрнул
Удила. [15, 98]

Для поэта И. Анненского над человеком всегда ощутима неизменная власть материального мира, каждая вещь в котором имеет своё формальное

измерение. Источник новых форм, которые несут в себе новое содержание, – это вымысел:

В отдельной чёткости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С её триадой измерений.
И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз – Не Я
Ты никуда уйти не можешь. [2, 205]

Размышления лирического героя поэта являются ещё одним образным мнением, согласно которому форма – это содержание в том виде, как оно представляется воспринимающему сознанию читателя, зрителя, слушателя, воспринимается благодаря тому, что мысли, идеи, открытия авторского сознания посредством вымысла обрели конкретную формальную оболочку вовне, т. е. объективную для нашего восприятия. Содержание, в принципе, не может существовать без формы, разве что в творческом сознании, которое ещё только готовится воплотить его в конкретную форму.

Само по себе чтение художественной литературы, а тем более аналитическое, т. е. исследовательское чтение, развивает представления человека об окружающем мире, формирует и совершенствует способность его понимания. Образы художественного произведения, главным средством создания которых является слово (внешняя форма произведения), вызывают в сознании читателя соответствующие представления, формируя тем самым содержание таким, каким оно представляется воспринимающему сознанию. Это сознание воспринимает словесные образы индивидуально, а потому, чем более развито сознание читателя, применяемое к словесным образам в их разнообразных комбинациях и соотношениях (форма), тем более глубокими

и объёмными оказываются его представления (содержание), вызываемые словесными образами.

К примеру, в стихотворении Владимира Волдина «Сосновый бор» формирование читательских представлений о том, что такое любовь лирического героя к сосновому бору, а также раскрытие того, за что он любит этот сосновый бор, происходит благодаря тому, что сосны сравниваются с руками солнца. Читательское сознание оказывается перед необходимостью совмещения рук (человек) и солнца (космос). В следующем лирическом эпизоде в бору оказывается настоящий «птичий хор», который «песни сыплет», а воздух не просто «сладок» – его можно пить «до донца»... Словесные образы, в которых сосны сравниваются с руками солнца, птичьи голоса складываются в хор, а воздух оказывается сладок, – это элементы формы стихотворения, которые создают своё оригинальное содержание на тему «сосновый бор»:

Я люблю сосновый бор.
Сосны в нём, как руки солнца.
Песни сыплет птичий хор.
Воздух сладок – пей до донца.
Я люблю сосновый бор.
Им лесные звери живы.
Наши земли, наши воды,
Бережёт он с давних пор.
Ну, а если жадный вор
Или враг в него прорвётся,
Он обратно не вернётся:
Будет страшным приговор.
Лось забьёт его в упор,
И олень пронзит рогами.
Так ведёт он речь с врагами,

Наш сосновый, гордый бор.
Ты же, добрый человек,
В бор иди, как к человеку,
Как ручей впадает в реку,
Или в море – воды рек.
От дождя тебя шатром
Он в ненастный день укроет,
На поляне стол накроет,
За добро платя добром. [11, 19]

(Пер. Л. Решетникова)

Поэт создаёт эстетически значимую форму, которая, по М. М. Бахтину, «есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка» [7, 108].

В стихотворении Андрея Тарханова «Бесовский лес», тематически близком волдинскому «Сосновому бору», но представляющему другое содержание, другое понимание лесного пространства, используются иные, прямо противоположные словесные формулы, образы – формы для раскрытия сущности явления:

Очень странный этот лес –
Настороженный, колючий,
В паутине липкой весь,
В небеса глядит дремуче.
А в болоте сущий ад –
Паутов и гнуса тучи.
Горек кочек аромат,
Жажда нестерпимо мучит.
Слышу сердца стук.

Скорей

Уноси меня отсюда.
От разгневанных лучей
В голове горячей смута.
И морошки мало здесь.
Уж не Беса ли владенья? <...> [26, 68]

В отличие от лирического героя В. Волдина, ощущающего гармонию пространства соснового бора, тархановский лирический герой с самого начала отмечает странность и настороженность леса и даже его «колючесть». Паутина в этом лесу «липкая», и он «глядит дремуче», в нём «паутов и гнуса тучи» и «горек кочек аромат»...

Приведённое сопоставление свидетельствует о том, что создание определённой формы является выражением существенной позиции по отношению к предмету, явлению, событию, и в этом отношении есть свой ценностный смысл, есть приятие/неприятие запечатлённого в конкретной форме. Последнее подмечено ещё Ф. Шиллером, который утверждал: «Красота есть одновременно предмет для нас... и состояние нашего субъекта. <...> Она есть форма, ибо мы судим о ней, но вместе с тем жизнь, ибо мы её созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы её чувствуем. Одним словом, красота одновременно и наше состояние, и наше действие» [33].

Мир, который возникает под пером художника посредством создания гармонии содержания и формы, можно понимать как наиболее совершенную, с его точки зрения, форму человеческого бытия, форму, наполненную принципиально важным, дорогим для него содержанием, а потому более высокую, чем повседневная проза жизни. Форма является средоточием такого возвышенного, идеального содержания, которым обладает внутренний мир художника. У лирического героя Матвея Новьихова встречается такое признание:

Ни хореев, ни ямбов не знаю,
просто в памяти их не сдержать.

Моё сердце стихи вырубает
из чего – самому не понять.

Что за клад в моём сердце таится,
из которого мне невзначай
вылетают то пулей, то птицей
гнев и радость, ненастье и май.

Может быть, я не прав, ошибаюсь,
но не нужно теории мне.

Так, людского вниманья не зная,
расцветают цветы по весне.

Так поют соловьи, нас волнуя,
музыкантам давая урок.

Так лети же, смеясь и бичуя,

Мой влюблённый в Россию стишок <...> [21, 46]

Сущность взгляда на содержание и форму в данном случае заключается в том, что общепринятые формы воплощения содержания лирическому герою не ведомы, а «сердце стихи вырубает». У лирического героя есть свой взгляд на форму его стихов: они могут вылетать «то пулей, то птицей», их форма и содержание напоминают расцветающие без «людского вниманья» по весне цветы. Однако появление всего этого разнообразия форм, несущих содержание, возможно лишь потому, что в сердце поэта «таится» клад, и его наличие может быть подтверждено, удостоверено только тогда, когда богатство этого клада находит воплощение в конкретных поэтических, словесно-образных формах.

Необходимо подчеркнуть ещё одно принципиально важное отличие формы от содержания. Последнее необходимо рассматривать в качестве образной стороны художественного произведения, о чём наглядно свидетельствуют все приведённые выше примеры, обращения (даже на самом начальном уровне) к аналитическому рассмотрению конкретных текстов. Поэтому литературоведческий анализ, как анализ содержания, изначально ориентирован на образный строй и на то, в каких формах этот строй осуществляется в художественном произведении.

Наши рассуждения основаны на том, что литературное произведение есть внутреннее взаимопроникающее единство формы и содержания. Любое явление окружающей действительности, попавшее в художественный текст, становится его содержанием, но только тогда, когда оно уже облечено в словесную форму, т. е. «второй реальностью» становится только то, что облечено в слово.

Не только в слово. Художник эпохи возрождения Микеланджело Буонарроти в лирике неоднократно подчёркивал, что искусство основывается на осознании того, что такое «природа формы», каким должно быть строение этой формы, чтобы воплотить в ней требуемое содержание:

Когда искусство в муках осознало
Природу формы и её строенье,
Сперва оно дало ей преломленье
В модели из любого матерьяла.
Затем, чтоб в грубом камне мысль предстала,
Резец и молот проявляют рвеньё
И порождают дивное творенье,
Изъяв из глыбы вечные начала. [9, 27]

Процесс творчества заключается в умении влить своё индивидуальное содержание в конкретную форму, воплотить в нём свои идеи, мечты,

стремления, да ещё и с достойным уровнем талантливости, одарённости – такая мысль принципиально важна для художников слова. Так, поэт Михаил Дмитриев в стихотворении, посвящённом поэтессе Каролине Павловой, признаётся, что любит её «стих, обронный¹, живописный, звучный стих»:

Он течёт, как раскалённый
В горне рдеющий металл!
Вылит в форму – и мгновенно
Он окреп и зазвучал! [14, 55]

Поэт Валерий Брюсов, отдавая дань таланту композитора А. Н. Скрябина, подчёркивает, что его отличало стремление не «минутно позабавить» или «напевами утешить и пленить», а он «мечтал о высшем: Божество прославить / И бездны духа в звуках озарить». С этой целью:

Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить... [8, 200]

Основным элементом формы является внешняя, звучащая организация речи произведения, составляют её: метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы (хотя речь идёт не только о поэзии). Данное утверждение выстраивается в такую последовательность:

- внешняя звучащая организация речи выступает в качестве формы по отношению к внутреннему смыслу, значению этой речи;
- у этой речи есть (должен быть) развивающийся смысл;
- смысл необходимо определить как форму сюжета произведения;
- сюжет в свою очередь – тоже форма, воплощающая характеры и обстоятельства;

¹ Обронный (*устар., книжн.*) – вальжной, чеканной работы.

– характеры и обстоятельства в конечном итоге выступают как форма проявления художественной идеи, целостного смысла произведения.

Выстроенная выше последовательность свидетельствует о том, что одна форма сама по себе ценности как таковой не имеет: без последнего пункта, в котором отмечается, что характеры и обстоятельства есть форма проявления художественной идеи, целостного смысла произведения, создание просто формы не имеет смысла. Об этом неоднократно предупреждали и сами писатели:

Формы, мой друг, совершенство – не всё ещё в деле искусства:

Чистая пусть изнутри светится в ней мне душа. [18, 175]

При выяснении диалектики взаимоотношений содержания и формы необходимо исходить из того, что в художественном произведении эти категории выступают как единство, как его образный мир, который имеет свои особенности. Поэтому анализ содержательных и формальных элементов должен быть в первую очередь ориентирован на особенности структуры того мира, который создан в произведении.

О том, чем является структура художественного произведения относительно формы и содержания, убедительно высказались американские литературоведы Р. Веллек, О. Уоррен: «Разумно называть все эстетические индифферентные элементы “материалами”, а способ, посредством которого эти элементы обретают эстетическую значимость, – “структурой”. Предлагая эти термины, мы вовсе не преследуем цели всего лишь заново окрестить немолодую пару – содержание и форму. Речь идёт о полной ломке прежних разграничительных линий. Понятием “материалы” обнимаются элементы, часть из которых прежде относилась к содержанию, а часть – к форме. Структура – понятие, охватывающее и содержание, и форму в той мере, в какой и содержание, и форма подчинены задачам эстетического характера.

Тем самым произведение искусства рассматривается как целостная система знаков, подчинённая специфически эстетической задаче» [10, 154].

Отмеченной закономерностью обуславливается взаимозависимость содержания и формы литературного произведения, в первую очередь тогда, когда определённое содержание предполагает, «требуется» определённой формы. Как, например, в стихотворении М. А. Волошина «Портрет» (1903):

Я вся – тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного,
Я лёгкость стройная обвисшей мягкой ели,
Я изморозь зари, мерцанье дна морского.
Там, где фиалки и бледное золото
Скованы в зори ударами молота,
В старых церквях, где полёт тишины
Полон сухим ароматом сосны, –
Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма,
Я шелест старины, скользящей мимо,
Я струйки белые угаснувшей метели,
Я бледные тона жемчужной акварели. [12, 46]

Стихотворение посвящено первой жене поэта, Сабашниковой Маргарите Васильевне (1882–1973), и его словесный образный рисунок создаёт представление о том, что по роду занятий она была художником: «тона жемчужной акварели», «жидкий блеск икон» и т. п. Сам взгляд на близкого человека – это взгляд художника на художника, и в образной структуре стихотворения главное, определяющее в содержании отразилось, воплотилось в конкретных образах.

Стихотворение М. А. Волошина является ещё одной наглядной иллюстрацией органического единства содержания и формы, когда глубокое, истинное содержание может явиться только в присущей ей, т. е. в

исключительно своей форме. Только в ней может быть создано соответствующее содержание, «только в данной своей форме художественное произведение оказывает своё психологическое воздействие» [13, 54].

Литература

1. Айпин Е. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД «Амфора», 2014. 287 с.
2. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
3. Бальмонт К. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994. Т. 1. 832 с.
4. Бальмонт К. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994. Т. 2. 704 с.
5. Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Опыты в стихах и прозе; Произведения, не вошедшие в «Опыты в стихах и прозе». М.: Худож. лит., 1989. 510 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Философская эстетика. М.: Русские словари. 2003. 958 с.
8. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы 1892–1909. М.: Худож. лит., 1973. 672 с.
9. Буанарроти Микеланджело. Лирика / Перевод с итал., послесл., сост. и прим. А. Махова. Л.: Дет. лит. 1987. 174 с.
10. Веллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Вступ. ст. А. А. Аникста; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина. М.: Прогресс, 1978. 328 с.
11. Волдин В. С. Так Молупси: поэмы и стихи на хантыйском и русском языках. Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 1998. 118 с.
12. Волошин М. А. Избранные стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Лаврова. М.: Сов. Россия, 1988. 383 с.

13. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
14. Дмитриев М. А. Московские элегии. М.: Моск. рабочий, 1985. 317 с.
15. Есенин С. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1910–1925. М.: Худож. лит., 1977. 237 с.
16. Измайлов А. А. Пёстрые знамёна. Литературные портреты безвременья. Москва – Берлин: Директ-Медиа, 2015. 256 с.
17. Кожин В. В. Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов / Ред. и сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
18. Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. 219 с.
19. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 13: Письма и др. материалы. М.: Худож. лит., 1957. 628 с.
20. Некрасов Н. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1844–1860. М.: Правда, 1979. 365 с.
21. Новьухов М. Куда мой путь лежит: Стихи. Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2010. 116 с.
22. Пушкин А. С. Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах» К. Н. Батюшкова // Русская литература XIX века. 1800–1830: источниковед. хрестоматия / Под ред. В. Н. Аношкиной [и др.]. М.: МПУ, 1993. С. 52–53.
23. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4: Евгений Онегин. Драматические произведения. М.: Худож. лит., 1975. 597 с.
24. Ругин Р. В ожидании сына // Литературное наследие обских угров. Т. II. Хантыйская литература. / Сост. Е. В. Косинцева, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 539–583 с.
25. Тарханов А. С. Лесные доктора: универсальная книга для детей всех школьных возрастов. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2008. 198 с.
26. Тарханов А. Снежная симфония: Стихи. Ханты-Мансийск: ГУИПП «Полиграфист», 2000. 204 с.

27. Твардовский А. Т. Новая изба. – URL: <https://domknig.com/book/r/186925/30> (дата обращения 03.07.2018).
28. Тютчев Ф. И. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Правда, 1980. 383 с.
29. Фёдоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 456 с.
30. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999. 405 с.
31. Чёрный С. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Сатиры и лирики 1905–1916. М.: Эллис Лак, 1996. 464 с.
32. Шесталов Ю. Н. Школа – светлый праздник // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 467–474.
33. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 25. – URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shiller=letters.htm> (дата обращения 04.07.2018).

КОНФЛИКТ: ОБЩИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Одним из условий успешной исследовательской работы в области литературоведения является осознание того, что *художественный текст*¹ – это авторское, индивидуальное представление определённого количества *ситуаций* и *событий*, которые складываются в *сюжет*.

В связи с определением сущности понятия сюжет необходимо разграничение понятий *событие* и *ситуация*. Разница между ними заключается в том, что первое является *динамичным* элементом сюжета, а второе – *статичным* или статичным относительно события. Сам *сюжет* литературного произведения – это расположение и чередование событий и ситуаций, а конечная цель таких «манипуляций» связана с необходимостью создания, выражения, акцентирования смыслового ядра текста. Сюжет при этом нельзя понимать только как некую последовательность, некий корпус событий и ситуаций: собственно сюжетом они становятся благодаря *конфликту* (от лат. *konfliktus* – столкновение).

Только конфликт сообщает динамическое начало ряду, последовательности частных событий и ситуаций, создаёт содержание художественного текста. Понимая конфликт как *соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречий*, необходимо исходить из того, что именно конфликт является двигателем развития действия и противодействия, как в драматическом или эпическом произведении, так и в лирике, разумеется, с учётом специфики каждого литературного рода.

В литературоведении сложилась такая традиция (она особенно ярко проявляется в школьной практике изучения теории литературы), когда под конфликтом принято понимать обязательно столкновение, борьбу, спор, выражение противоположных оценок и проявление полярных склонностей,

¹ Особенно, если иметь в виду значение слова «текст» (в переводе с латыни *textum* означает *связь, соединение*).

противоборство враждующих сил, как во внешнем пространстве, так и в пространстве внутреннего мира героев.

Сам характер и та роль, которую выполняет в художественном тексте конфликт, являются лучшим свидетельством того, что отражаемая в этом тексте реальность дуалистична, и её дуализм оппозиционен. Эта оппозиционность является главным структурным принципом строения и существования реальности: духовное и материальное, тьма и свет, добро и зло, земля и небо, друзья и враги... Однако современное видение конфликта в художественном тексте позволяет утверждать, что конфликт – это не обязательно только столкновение, но и *характер взаимоотношений, состояние*. Если с этим не согласиться и понимать конфликт исключительно как *столкновение*, то, к примеру, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» конфликта как такового нет. А он между тем заявлен в самой процитированной строке, в числительном «один», которое отражает то, как лирический герой осознаёт сущность своего состояния, положения во времени и пространстве. Развитием конфликта, в основе которого одиночество лирического героя, становится душевная боль и мысль о трудности жизни, в которой не жаль прошлого и отсутствует ожидание будущего. Остаются поиски «свободы и покоя» и желание «забыться и заснуть», но заснуть, сохранив «жизни силы».

Иное разрешение конфликта, в основе которого одиночество лирического героя, в стихотворении Андрея Тарханова «Мой сон»:

Мой сон –

Серебристые крылья орлов

Касаются тонких, как дым, облаков.

И я в ослепительной дали парю

И, небом любуясь, ликуя, пою.

Орлы серебристые рядом парят.

Но странно: не в небо, на землю глядят.

Неужто наскучили им небеса?
А что на земле?
Розовеют леса,
В оранжевом мареве домик отца.
Рябина огнём августовским цветёт,
И тихая мама бруснику берёт.
И в лодку садятся мои сыновья.
Встревожилось сердце – вы ждите меня!
Но лодка умчалась навстречу волне,
И нету орлов.
Я один в вышине.
Нахмурилась высь, одиночеством мстя.
Спускаюсь на землю
По ниткам дождя. [17, 55]

Оказавшись «один в вышине», лирический герой А. Тарханова получает возможность парить «в ослепительной дали», любоваться небом... Однако высь хмурится, мстит одиночеством, и лирический герой, не потерявший связи с окружающей природой, спускается к близким людям, на землю «по ниткам дождя». Природа этими самыми «нитками дождя» спасает его от одиночества. Гармония отношений с близкими (мама, сыновья), пусть даже и во сне, не разрушена тем, что «я один в вышине».

У Андрея Тарханова есть и другое решение конфликта. Сам лирический герой оказывается способным понять чью-то драму одиночества, и даже пытается спасти от него. Таковой может выступать одинокая звезда, к которой лирический герой простирает «чуткие руки»:

К звезде одинокой смятенно
Я чуткие руки простёр... [17, 40]

При этом его костёр «горит на виду» у всей у Вселенной и оказывается близок кому-то «на дальней планете». Находясь с этим «некто» на разных планетах, лирический герой осознаёт, что они «мысленно» видят друг друга. Мысль оказывается той силой, которая открывает возможности преодоления одиночества.

Конфликт другого характера, в котором также отсутствуют столкновение или противоборство, лежит в основе стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...». Лирическое пространство исключает даже противоречие как таковое, не говоря уже о столкновении: основу конфликта составляет характер взаимоотношений лирического героя и адресата в том виде, как они сложились в настоящем времени.

В своё время много было написано о «бесконфликтном характере повествования» в рассказе И. А. Бунина «Антоновские яблоки». А между тем, этот рассказ, как и некоторые другие из созданных писателем в данный период, отмечен стремлением уловить «связь времён», сохранить то, что должно сохраняться в духовном опыте народа. Поэтому, когда в тексте возникают фразы: «...Вспоминается мне ранняя погожая осень», «Помню я и старуху его», «И помню, мне порою казалось...», «Крепостного права я не знал и не видел, но помню...» и т. п., то способность вспоминать и есть главный показатель характера конфликта, который разрешается позитивно, ведь отсутствие способности вспоминать представляет его прямо противоположное разрешение.

Иными словами, конфликт предполагает наличие двух, чаще всего оппозиционных составляющих, которые в воспринимающем сознании могут быть связаны: одно с положительным, а другое с отрицательным эмоциональным восприятием, что не отменяет возможности наличия положительного потенциала в обеих составляющих. К примеру, оба влюблённых могут представлять положительное начало, что отнюдь не исключает конфликтных ситуаций, которые могут между ними возникать.

Роль таких оппозиционных составляющих могут выполнять различные структурные элементы художественного текста.

Во-первых, ими могут быть *два персонажа*: положительный (обычно главный герой) и его оппонент, и даже его антипод (чаще всего отрицательный), когда главное содержание конфликта связано с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями, разным ощущением себя во времени и пространстве. О такой разновидности составляющих конфликта можно сказать словами А. С. Пушкина:

Они сошлись: вода и камень,
Стихи и проза, лёд и пламень...

К примеру, столкновение двух жизненных позиций лежит в основе сюжета трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (1801). Генри Филдинг в романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749) строит повествование на конфликте между бедным, но нравственным Томом, отвергнутым отцом своей возлюбленной сквайром Вестерном, и богатым, но безнравственным Блайфилом.

В рассказе Еремея Айпина «Клятвопреступник» одной из основ повествования выступает именно такой конфликт.¹

Главный герой оказывается в оппозиции к ссыльному революционеру-большевику изначально, ещё до того, как конфликт приобрёл социальный характер: «И ссыльный Никишин стал для Мишки смертным врагом. Он отнимал любимую женщину, первую любовь. Этого-то Мишка не мог простить ему. Такое не прощается... Эх-х, Дуняшечка, да ты хоть поглядела бы на его рожу-то, вздыхал Копылов влюблённый. Не рожа, а морда лошадиная. И вправду, у ссыльного было странное лицо: продолговатое – вытянутое сверху вниз. Продолговатый нос, продолговатые, как у лошади,

¹ Этот конфликт не является главным, речь о котором ниже, но он оказывает существенное влияние на раскрытие смыслового ядра рассказа.

зубы, подбородок. Только глазки были нелошадиными: глубокосидящие, колкие и кровожадные. Да ещё не было у него лба...» [2, 86].

Конфликтное начало между двумя персонажами проявляется даже на уровне неприятия внешности одного из них.

Во-вторых, составляющими конфликта могут быть *персонаж* и *природа*, когда герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, чаще всего превосходящими его возможности. Таков, к примеру, конфликт драмы В. Шекспира «Буря» (1612), в таких конфликтных отношениях с природой находятся Робинзон Крузо Даниеля Дефо и многие герои-путешественники Жюль Верна. Конфликт такого характера является главной основой развития сюжета повести Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Комическое решение этого конфликта представляет рассказ А. П. Чехова «Разговор человека с собакой» (1885).

Выразительный пример конфликта такого типа, его влияния на развитие действия находим в повести «Касания цивилизации» Татьяны Александровны Молдановой: «Всё ополчилось против неё. Усилившийся ветер леденил мокрую одежду, сверху лил дождь, под ней была жёсткая сырая земля. Холод проползал в сердце. “Идти, нужно идти”. – Татьяна попыталась подняться, но боль в левом колене вновь осадила на землю...» [10, 351].

Конфликт данного типа совсем не обязательно строится на враждебном, агрессивном отношении природы к человеку. В качестве отрицательно-враждебной силы по отношению к природе в художественном тексте, начиная со второй половины XX века, в литературе чаще выступает сам человек. Так, в рассказе Романа Ругина «На нерестовой реке» человек в стремлении к преобразованию природы губит её. Привычка брать неразумно то, что никому конкретно не принадлежит, приводит и ещё приведёт в будущем к самым печальным последствиям. В одном из диалогов герои размышляют о том, почему люди готовятся брать нужный им материал в самом неподходящем месте и приходят к неутешительным выводам:

«<...> – Это правда, отец. Но там в горах для разработки карьера им ещё больше трудиться надо, дороже обойдётся. А здесь под самым носом лежит. Черпай и дальше вези.

– Вот-вот, сынок. Метко сказано. Привыкли брать то, что поближе и полегче, а о будущем не думать. А может, это будущее втридорога с сегодняшнего взыщет <...> Им-то что? Повычерпают они этот каменистый песок и уйдут. Изранят реку, сделают непригодной для рыбы – и след простыл...» [13, 497] (Пер. В. Дагурова).

Героям не удаётся спасти реку, конфликт получает трагическое разрешение: «– Убили нас, сынок, вместе с рекой убили. Негде теперь зимой рыбачить. Да что рыбачить? <...>

<...> Митри, втянув голову в плечи, медленно удалился от берега, уселся на плоский, как доска, камень и о чём-то задумался. Он обвёл горьким взглядом берега опустошённой реки, задержался глазами на том месте, где ещё совсем недавно, весной, находилась Опуньская яма, и мысленно заговорил с собой: “Что с тобой сделали, родная река! Кому теперь ты нужна? Они не только тебя погубили, но и мою жизнь искалечили. А ведь ты давала счастье народу, поила и кормила меня. А однажды даже отвела от меня и моей семьи костлявые руки голода”» [13, 544–545].

В стихотворении Р. Ругина «Лебединая быль» человек приходит в мир, в котором царит гармония:

Белые лебеди.

Белая пара влюблённая

В озеро синее

с неба спустилась весной.

Меж берегов,

где трава

серебристо-зелёная,

Песня взвилась лебединая

феей лесной.

Песня взвилась –

полутёмная ночь

стала белою,

Из-за угора

откликнулся вмиг соловей.

Песня лилась

Над лесами, над облачной пеною

И постепенно

В душе растворялась моей <...> [14, 76]

Пер. А. Юдахина

Пару лебедей беспощадно убьёт человек, который после этого

Не унывал –

никогда его совесть не мучила.

Месяц спустя

Он забрал лебединые чучела

и укатил...

потому что

был выгнан женой [17, 78].

Человек наказан, можно предположить, за своё отношение к природе, но исправить уже ничего нельзя.

В-третьих, роль таких составляющих могут выполнять *две общественные мировоззренческие структуры*, взятые в момент их столкновения, цель которого победа, верховенство одной структуры над другой. В качестве такой общественной структуры может выступать семья, например, Монтекки и Капулетти в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Конфликт повести А. Г. Малышкина «Падение Даира» (1923)

построен исключительно на столкновении двух поистине огромных человеческих масс – красных и белых, и главное – двух идеологий, когда отдельный человек, персонаж практически растворился в массе. Есть белая и красная армия, есть полки и «конно-партизанские дивизии», эскадроны, есть командармы, начальники штабов, и почти не встречаются имена людей.

В третьей части трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1895–1904), романе «Антихрист. Петр и Алексей» (1904), внешне конфликт выглядит как столкновение двух героев: царя Петра и царевича Алексея, как борьба между гонителем и хранителем исконного русского православия, однако в общем плане трилогии этот конфликт является столкновением двух мировоззренческих систем, двух правд, о чём выразительно сказал сам Мережковский: «Когда я начинал трилогию “Христос и Антихрист”, мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе, и язычество – правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с антихристом – кощунственная ложь; я знал, что обе правды – о небе и о земле – уже соединены во Христе Иисусе... Но я теперь также знаю, что надо было мне пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину. *От раздвоения к соединению* – таков мой путь, – и спутник-читатель, если он мне равен в главном – в свободе исканий – придёт к той же истине» [9, VI].

Выше уже упоминался рассказ Е. Айпина «Клятвопреступник», в котором одним из движителей сюжета изначально выступает конфликт между главным героем и ссыльным революционером-большевиком. Однако писателю удаётся на тонком психологическом уровне показать то, как чисто бытовой, межличностный конфликт постепенно перерастает в мировоззренческий, становясь столкновением противоборствующих общественных позиций. И причины, по которым межличностный конфликт перерастает в социальный, у Еремея Айпина предельно ясны: «Не долго терпели на Обском Севере комиссарскую власть. Мужики поднялись против

комиссаров. Красные назвали это “контрреволюционным мятежом”. “Грабь награбленное!” – призывал комиссар Никишин» [2, 90].

И ещё более показательное: «Столкнулись лоб в лоб. Русские – с русскими. Остяки – с остяками. Красные – с белыми. Красные называли белых “бандитами”, а их отряды – “бандами”. Белые тоже метили красных “бандитами” и “карателями”. Когда же входили в деревни и города, те и другие “охочи были до баб, самогонки и жратвы”. Те и другие требовали постой, лошадей и фураж. Те и другие грабили и насиловали. Возможно, в чём-то для жителей были менее опасны хорошо организованные и дисциплинированные отряды белых, нежели разношёрстная и озлобленная толпа красных. Красные били белых. Белые били красных <...>» [2, 91].

На конфликте такого типа построен роман Е. Д. Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах», в котором не просто Мать своих детей сталкивается с враждебной ей силой, а вступают в противоборство разные мировоззренческие позиции, разное понимание человека и его места, функции в этом мире.

Конфликт такого типа строится как столкновение разных общественных, идеологических или экономических систем. Изначально такой конфликт лежит в основе повествования в романе Еремея Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах». Развитие действия в нём начинается с того, что уже в начале 30-х годов «начались трения между остяками и местными властями», и этот «конфликт всё усугублялся», и настал момент, когда «власти поняли, что мирным путём конфликт не разрешить» [1, 49, 50, 51]. Однако писатель так строит повествование, что постепенно на первый план выходит конфликт другого характера.

Это – четвёртый тип конфликта, в котором противоборствующие силы представлены как *персонаж* и *общество*, когда конфликт строится на стремлении отдельного героя реализовать свои возможности в предлагаемой автором картине мира и трудностях, а чаще всего невозможности такой реализации в данном времени и пространстве. Так выстраиваются отношения

между Гамлетом, королём Лиром и окружающим их миром, в таких отношениях с окружающей реальностью находятся Жюльен Сорель Стендаля и Эмма Бовари Флобера, герой романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1843) Люсьен Шардон и горьковский Фома Гордеев...

Конфликт такого типа при первом приближении может выглядеть как столкновение разных общественных, идеологических или экономических систем или может первоначально выглядеть таковым. Классическим примером может служить конфликт романа Еремея Айпина «Божья Матерь в кровавых снегах». Начинаясь как столкновение двух противоборствующих систем, он органично перерастает в конфликт человека с новой, враждебной его мировоззрению, укладу его жизни, традициям его народа, идеологией.

Свою семантикообразующую функцию выполняет в романе Айпина красный цвет: он является маркером, которым неоднократно определяется та самая враждебная Матери, уничтожающая её мир сила. Красный (красные) перестаёт быть цветом в изначальном смысле, он становится обозначением того, что противостоит миру Матери Детей, того, что уничтожает её мир. Изначально им обозначается сила, противостоящая миру, укладу жизни, мирозерцанию остяков вообще:

«...красные осквернили святая святых – остров посреди Божьего озера, что в верховье реки Казыма, куда никогда не ступала нога чужеземца» [1, 5];

«...красные карательные отряды особенно жестоко расправлялись с каждым восставшим селением, с каждым восставшим остяком, чтобы в зародыше уничтожить все очаги сопротивления, дабы и другим неповадно было» [1, 6];

«...впереди красных отрядов шла весть: “Красные листовничными дубинами забивают восставших остяков”. Сам собой напрашивался вывод, что живыми в лапы красных лучше не попадаться. И там, где прошли их войска, белые снега Севера стали красными» [1, 6].

Постепенно трагическое противостояние перерастает в конфликт человека и враждебной силы: «Красные чёрным огнём пронесли по становью и сожгли сердце женщины» [1, 22].

Судьба народа, пытающегося противостоять чуждой идеологии, неестественному для него поведению, стремлению чужеродной силы всё переделать, а лучше уничтожить, не пропадает из повествовательного плана романа, но важнее оказывается реакция на все эти попытки одного человека – Матери Детей: «Её волновала судьба народа, но в первую очередь судьба детей. Детей она защитит. Ни единой волосинке с головы детей на землю упасть она не даст. Ни единой детской слезинке на землю капнуть она не позволит. За детей она в живой огонь войдёт, в живую воду ступит. Поэтому ей очень важно знать, как им завтра жить...» [1, 125].

То, что Мать Детей оказывается в непримиримом противостоянии с враждебной ей системой можно наблюдать, к примеру, в её разговоре с ушедшим в иной мир Отцом Детей: «И она заговаривает с трудом с ним, Отцом Детей: – Ну... Вот... Ты нас оставил... Тут она не выдержала и зарыдала без слёз. Её всю затрясло. И она, закрыв лицо руками, подавляя яростный крик, лишь глухо всхлипывала. Потом, немного успокоившись, отняв руки от лица, она снова заговорила с мужем: – Красная нелюдь укатила... Наши младшие дети все невредимы... А про старшего ты знаешь. Красные ещё при твоей жизни прикончили его... Она опять всхлипнула глухо, провела уголком платка по сухим покрасневшим глазам» [1, 23].

В видении Матери противостоящая ей система – это «Красная нелюдь», в лучшем случае просто «красные». Однако и в этом, не окрашенном отрицательной оценкой варианте нет ничего хорошего: «красные» – это те, кто «прикончили» старшего сына Матери ещё при жизни отца.

Одним из воплощений враждебной, уничтожающей мир Матери силы выступает в романе аэроплан, с которым она пытается договориться: «...Сразу видно – тут две девочки и одна женщина. Все безоружные, бежать и прятаться от красных не собираются. Теперь Женщина заговорила от

имени детей: – Нас не надо убивать... Мы только-только на свет вылупились... Мы ещё совсем маленькие... Нам ещё надо пожить... Мы ещё жизни-то не видели... Мы ещё на солнышко-то не налюбовались... Мы ещё на луну-то не насмотрелись... Мы ещё путей-троп не успели по жизни натоптать.

<...> Но Матерь Детей не теряла надежду: человек в летучей машине посмотрит на них, убедится, что это женщина и дети, и оставит их в покое. И, успокаивая своих птенцов, наполняя пустоту голосом, она всё повторяла-говорила: – Мы ещё маленькие... Нам ещё нужно пожить...

Нам ещё нужно пожить... Красная машина нас не тронет... Последние её слова растворились в нарастающем гуле. Аэроплан, снижаясь, метил прямо в них» [1, 54–55].

«Договориться» с этой силой, с этой идеологией невозможно, что и происходит в дальнейшем в отмеченном эпизоде: «...Гул мотора превратился в рёв. Вдруг от аэроплана стали отделяться чёрные точки: одна, вторая, третья... Роман, уже многое знавший о войне по рассказам взрослых, истошно завопил: – Огненные камни! Падайте! Ложитесь! Падай!.. – И как-то неосознанно – ноги сами подтолкнули – нырнул в сугроб. А Матерь Детей, заколдованно глядя на падающие “камни”, вдруг оцепенела и не смогла даже шелохнуться. Её парализовала мысль: “Камни летят на моих деток!” Дочери Анна и Мария тоже замерли от испуга и неожиданности. Через мгновение грохнул взрыв. Вихрь ударил в грудь – и Матерь Детей упала навзничь» [1, 55].

В-пятых, роль противоборствующих сил конфликта могут выполнять *явления природы* (чаще всего животные), столкновение между которыми происходит без непосредственного участия человека. Корни конфликта такого типа лежат в устном народном творчестве, в первую очередь в сказках о животных, когда основой сюжета служат столкновения между лисой и зайцем, волком и лисой и т. п. Широко распространён конфликт такого характера в устном народном творчестве хантыйского и мансийского

народов. В творчестве Чучелиной Таисии Сергеевны и Слинкиной Галины Ивановны примерами могут служить такие сказки, как «Мышонок и медведь», «Зайчик и медведь».

Конфликт такого типа весьма распространён в жанре басни. Можно вспомнить только, к примеру, лишь некоторые басни И. А. Крылова, в названии которых уже заложено противостояние представителей животного мира: «Волк и Ягнёнок», «Стрекоза и Муравей», «Ворона и Лисица», «Чиж и Ёж».

Такой конфликт как основа развития сюжета является характерным для произведений К. Д. Ушинского, Сетона-Томпсона, И. С. Тургенева, М. М. Пришвина. Конфликт такой структуры можно условно назвать анималистическим.

Выразительный пример конфликта, сторонами которого выступают растения, есть в сказке-были М. М. Пришвина «Кладовая солнца»: «Лет двести тому назад ветер-сеятель принёс два семечка в Блудово болото: семя сосны и семя ели. Оба семечка легли в одну ямку возле большого плоского камня... С тех пор уже лет, может быть, двести эти ель и сосна вместе растут. Их корни с малолетства сплелись, их стволы тянулись вверх рядом к свету, стараясь обогнать друг друга. Деревья разных пород ужасно боролись между собой корнями за питание, сучьями – за воздух и свет. Поднимаясь всё выше, толстая стволами, они впивались сухими сучьями в живые стволы и местами насквозь прокололи друг друга. Злой ветер, устроив деревьям такую несчастную жизнь, прилетал сюда иногда покачать их. И тогда деревья стонали и выли на всё Блудово болото, как живые существа. До того это было похоже на стон и вой живых существ, что лисичка, свёрнутая на моховой кочке в клубочек, поднимала вверх свою острую мордочку. До того близок был живым существам этот стон и вой сосны и ели, что одичавшая собака в Блудовом болоте, услышав его, выла от тоски по человеку, а волк выл от неизбежной злобы к нему» [12, 56].

Конфликтные отношения между животными чаще всего грозят одному из них или их близким гибелью. В рассказе К. Д. Ушинского «Орёл и кошка», когда кошка вступает в, казалось бы, неравную схватку с орлом за жизнь своего котёнка и побеждает более сильного могущественного противника.

Однако такой конфликт не обязательно связан со смертельной опасностью для одного из участников. В рассказах того же К. Д. Ушинского он может иметь нравоучительное и безопасное для обеих сторон разрешение. Так, в рассказе «Ворон и сорока» на замечание сороки о том, что ворон всё время молчит, словно бы не верит в то, что она ему без умолку рассказывает, ворон отвечает, что это действительно так, потому что «кто так много болтает, как ты, тот, наверное, много врёт».

Не носит антагонистически-опасного характера и конфликт в сказке А. Тарханова «В кедровом бору», где животные заняты своими повседневными делами. Но в стихотворении «Буря и кедрач» (2007) такое столкновение выглядит уже как противостояние добра (кедрач) и зла (буря):

<...> Две силы Вселенной скрестились –
Свод неба искрил от мечей.
Вдруг тучи на Север сместились
От силы слепящих лучей.
И скинул кедрач это бремя
Из снега – и стало легко.
Но зло отступило на время,
Покоя не ведает зло. [16, 100]

Другое дело, что столкновение сил природы в художественном тексте всегда очеловечено тем, что представлено глазами человека, его философией, согласно которой, к примеру, «покоя не ведает зло».

В-шестых, такими составляющими художественного текста могут выступать *персонаж* и *судьба*, когда конфликт строится на противостоянии человека законам судьбы или божеству. Конфликт с такими составляющими принято называть провиденциальным, он лежит в основе подавляющего большинства античных трагедий.

Герои прозы Е. Д. Айпина нередко живут в условиях именно такого конфликта. К примеру, в рассказе «Конец рода Лагермов» словно бы сама судьба распоряжается жизнью и отдельного человека, и рода как такового. После случившегося в полёте несчастья «ещё одиннадцать часов жизнь боролась со смертью. Но исход этой борьбы не мог решить ни Маремьян Лагерм, отец семи сыновей и дочери, ни врачи, ни бог. Все были бессильны. <...> Время безжалостно и жестоко, как и судьба» [2, 41].

Повороты жизненного пути героини повести Т. А. Молдановой «“Средний мир” Анны из Мланга» от неё самой не зависят: всё в руках судьбы: «Не испросила её судьба на этот раз. В ненастный, метельный день вихрем влетели в их стойбище нарты. Схватили, связали девушку ловкие руки и увезли из родительского дома» [10, 366].

При конфликте такого типа жизнь как таковая от самого живущего уже не зависит, ею управляет нечто свыше, нечто недоступное влиянию и даже пониманию того, кто живёт, и героиня Татьяны Молдановой прекрасно осознаёт эту истину: «Поёт Анна и думает: “Жизнь, что деревья на берегу речки таёжной. Кто у обрыва очутился, в воду канет. И старые падают, и молодые, не разбирается река, не разбирается судьба... Но речку... кто же её бурные воды в её тихое гнёздышко повернул? Кто?”» [10, 379].

Лирический герой поэта Матвея Новьюхова по-своему осознаёт конфликт индивидуума с судьбой, видя в его проявлении особую избирательность:

Меня обидела судьба,
тебе во всём везёт.

И что в достатке у тебя,
то мне не достаётся.

Судьбе, как видно, суждено
вторгаться в нашу жизнь:
за счёт паденья одного
поднять другого ввысь. [11, 410]

Умудрённая жизненным опытом, героиня Ювана Шесталова хорошо уяснила то, какой коварной может быть судьба: она не обязательно всегда вызывает, накликает на живущего только беды и несчастья. Она может поначалу притворяться счастливой и благоволящей к человеку: «Изобилие друзей и поклонников дарило мне призрачно-блаженные сны и крылатую радость. Счастье, игравшее рядом со мной, казалось вечным. Я изумлялась своей Судьбе, не задумываясь, куда может привести это бездумное счастье. Судьба долго-долго льстила мне светлой улыбкой. Но она, коварная, лаская меня, готовила мне иную участь...» [22, 553].

Пример с героиней повести «Тайна Сорни-Най» нужен писателю не только для того, чтобы рассказать о коварстве судьбы в её конфликте с человеком. Обращение к вопросу о превратностях или даже коварстве судьбы необходимо для того, чтобы поразмышлять над сложностями жизненного пути человека, предупредить его от ослепления собственным благополучием, изобилием, радостями жизни, которые судьба специально посылает для того, чтобы в будущем отнять.

В-седьмых, оппозиционными силами могут выступать *качества внутреннего мира героя*, вступающие в противоречие друг с другом, когда источником конфликта является проблема необходимости выбора между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т. п. Такие составляющие конфликта наиболее последовательно представлены в лирике, однако это вовсе не означает, что

они неизвестны эпосу и драме. Таковым выступает, например, конфликт в повести И.-В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774) и в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), таков характер одного из основных конфликтов эпопеи М. А. Шолохова «Тихий Дон» (1940).

Великолепный пример конфликта, связанного с качествами характера лирической героини, находим в стихотворении Зинаиды Гиппиус «Бессилие» (1893):

Смотрю на море жадными очами,
К земле прикованный, на берегу...
Стою над пропастью – над небесами, –
И улететь к лазури не могу.

Не ведаю, восстать иль покориться,
Нет смелости ни умереть, ни жить...
Мне близок Бог – но не могу молиться,
Хочу любви – и не могу любить.

Я к солнцу, к солнцу руки простираю
И вижу полог бледных облаков...
Мне кажется, что истину я знаю –
И только для неё не знаю слов. [3, 452]

Мир лирической героини Зинаиды Гиппиус словно бы соткан из оппозиций (конфликтов). По своему типу есть конфликт, который можно охарактеризовать как столкновение внутреннего мира с внешним: «к земле прикованный на берегу» или «к солнцу руки простираю», однако вместо него – «полог бледных облаков». Конфликт такого характера занимает незначительное место в лирическом пространстве, в котором преобладает

характер конфликта внутреннего характера, имеющий отношение, прежде всего, к тому, что связано с внутренним миром лирической героини: «восстать или покориться», «нет смелости ни умереть, ни жить», «хочу любви – и не могу любить»...

Для лирической героини Светланы Динисламовой конфликт такого типа есть свидетельство «неизлечимой болезни» души. Однако размышления об этой «болезни», к примеру, в стихотворении 1992 года создают впечатление, что подверженный ей готов изучать её протекание, наблюдать последствия, причём не без удовольствия:

Моя неизлечимая болезнь – душа,
Во мне, вокруг меня – унылая тоска,
И прядь серебряная вьётся у виска,
Моя неизлечимая болезнь – душа.

Моя неизлечимая болезнь – душа,
Тоска о маме, детях, счастье,
Тоска в предчувствии несчастья,
Моя неизлечимая болезнь – душа.

Моя неизлечимая болезнь – душа,
Судьба, чего ты в жизни хочешь?
И что ты мне ещё пророчишь?
Моя неизлечимая болезнь – душа... [5, 93]

Стихотворение создаёт впечатление, что лирический субъект рад своей болезни и тому, что она «неизлечима», что естественно – этой неизлечимой болезнью является его душа.

Конфликт такого типа может доходить у лирического субъекта до определённой крайности – до презрения к собственному миру, собственному

восприятию окружающего, однако в таком «презрении» больше стремления разобраться в собственном мире, в своей неизлечимой болезни – душе, как, например, в лирике той же С. Динисламовой:

Я порою себя презираю,
За своё безрассудное Я,
Когда я обо всем забываю,
Когда я люблю лишь себя.

Я порою себя не знаю,
Не пойму, где добро, где зло,
В облаках я часто летаю,
Вспоминая то, что прошло.

Я к себе порой привыкаю,
К сплетению мыслей и чувств,
Но от слёз я скоро растаю,
О, моя, неземная грусть. [5, 93]

В-восьмых, составляющими конфликта могут быть *творец* и *творчество*, когда художественный текст становится изображением того, какие процессы происходят, какие трудности возникают в сознании героя, занятого творческим процессом, какие огорчения и радости творцу приносят результаты этого процесса. Такой конфликт стал основой, к примеру, лирических размышлений В. А. Жуковского в «Эоловой арфе». На таком конфликте построен неоконченный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802). Значительная часть смыслового комплекса повести К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1842) также связана с попыткой разрешения конфликта такого характера. Литература знает многочисленные, в том числе и сатирического характера, примеры воплощения этого

конфликта, как, например, стихотворение Саши Черного «Переутомление» (1908), которое он посвятил «исписавшимся “популярностям”»:

Я похож на родильницу,
Я готов скрежетать...
Проклинаю чернильницу
И чернильницы мать!
Патлы дыбом взлохмачены,
Отупел, как овца, –
Ах, все рифмы истрачены
До конца, до конца!..

Мне, правда, нечего сказать сегодня, как всегда.
Но этим не был я смущён, поверьте, никогда –
Рожал словечки и слова, и рифмы к ним рожал,
И в жизнерадостных стихах, как жеребёнок, ржал <...> [20, 89–90]

С. Чёрный изображает конфликт творца и творчества в сатирическом ключе, а для лирического героя Владимира Мазина этот конфликт является средством установления гармоничных отношений со своим «дорогим одиночеством». Его разрешение позволяет преодолеть «медлительность слов на бумаге», прояснить «запутанность мысленных грёз», а главное – «предаться отваге» творения, создания нового. Это и есть тот самый пример преодоления дисгармонии мира, его несовершенства, установления гармоничных отношений человека с этим миром посредством творчества:

Каждый раз с наступлением ночи
Дремлет старых часов циферблат,
И с моим дорогим одиночеством
У меня идеальнейший лад.

О, медлительность слов на бумаге,
О, запутанность мысленных грёз...
Написать, как предаться отваге,
Зелье пить из улыбок и слёз!.. [8, 119]

«Каждый раз с наступлением ночи...»

Творить для лирического героя В. Мазина, о чём заявлено уже названием одного из стихотворений, это – «Остаться собою»:

Мне круг весёлого сюжета
Творит январский снегопад,
Что у ларьякского поэта
Всегда найдётся адресат.
И снова потерять созвучья
На вдохновении не прочь,
Пока по бездорожью мучит
Меня приветливая ночь. [8, 57]

В-девятых, источником конфликта в художественном тексте может выступать противоречие между *духовным* и *телесным* началом.

Гносеология этого конфликта может быть признана самой древней, описанной в сюжете Книги Бытия: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою». У английского романтика Уильяма Блейка есть картина «Сотворение Адама» (1795–1805). На ней изображено то, как бог создаёт Адама и в самом деле из земли, кусок которой у него всё ещё в левой руке, хотя внешняя оболочка человека уже создана. А правую руку он приложил к голове Адама, что призвано изобразить то, как тело первочеловека наполняется богом «душою живою». При этом выразительно изображено и то, что пока творец трудится над душевным состоянием человека, обратившись к его голове, дьявол в виде

змеи уже оплёл нижнюю часть тела первочеловека. Поэтому получается, что грехопадение человека произошло не в раю и не по вине женщины, а в момент получения им как духовного, так и материального (телесного) начал. А значит, и один из основных конфликтов существования человека в земном мире, конфликта между душой и телом он получил уже в момент создания.

Один вариант разрешения этого конфликта представляет, к примеру, повесть Льва Толстого «Отец Сергей» (1890–1898, опубл. в 1912). Её герой, для того чтобы побороть плотское влечение к пришедшей в его келью женщине, сначала думает о том святом отце, «который накладывал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню», однако у него такой жаровни нет. Он выставляет палец над огнём лампы, но долго терпеть физическую боль не может. И тогда отец Сергей берёт топор, рубит себе указательный палец и после этого встаёт напротив пытающейся соблазнить его женщины и тихо спрашивает: «Что вам?» [18, 360].

Возможен и другой, прямо противоположный первому вариант разрешения этого конфликта. Его представляет, к примеру, рассказ А. П. Чехова «Ионыч», когда забота о материальном, плотском убивает в человеке духовное начало.

О характере взаимоотношений духовного и телесного выразительно отмечено в стихотворении Светланы Карнауховой «Душа» (2001):

<...> Моя душа была родная мне,
Хоть часто спорили наедине.
Моя душа была из благородных,
А потому держала тело в нищете. [9, 103]

Авторы романа-сказания Г. Сазонов и А. Конькова «И лун медлительных поток...» в размышлениях о том, как «не торопясь текло время, проплывало, как тени за солнцем», как «медленно менялась дремотная жизнь», а «у Околь и Тимофея поднималось двенадцать детей», но пятерых

они уже похоронили, «отдали в другое царство, о котором лишь рассказывают красивые сказки, но куда никогда не торопятся живые», не преминули заметить: «Там души живут так же, как и люди на земле, но всё-таки лучше, когда тело и душа живут вместе» [15, 335].

Этот эпизод романа необходимо рассматривать как попытку сведения оппозиции тело / душа к позиции, то есть к некому бытийному и мировоззренческому примирению. Другое дело, что примирение это происходит там, «куда никогда не торопятся живые».

Душа и тело могут находиться в конфликте, который героем не воспринимается как трагический или даже драматический. В опубликованном отрывке из повести Оксаны Динисламовой «Диалог поколений: мама с дочкой» есть эпизод, в котором мама рассказывает о том, как ей «нравится зимняя пора и нравится мёрзнуть»: «Думаю, что от ощущения, когда холод захватывает тело и остаётся тёпленьким только сердце, появляется в душе лёгкость, тонкость, чистота. Всё плохое: и мысли, и настроение, – можно сказать, на уровне атомов от холода лопаются и исчезают. Правда-правда...» [4, 81].

О том, что преступное отношение к миру, в котором живёт человек, губит в нём как телесное, так и духовное, есть неоднократные предупреждения в лирике и в эпических произведениях Ювана Шесталова. Например, в поэме «Клич журавля»:

Грехи наши тяжки
и страшен недуг –
Мы губим Природу,
давшую жизнь,
Мы телом хиреем,
слабеет наш дух,
Погрязли в корысти,
распутстве и лжи.

О, Торум! Не дай же нам пасть

до конца!

Уйми, успокой наши

Злые сердца. [21, 471]

По-настоящему трагически выстраивается конфликт между душой и телом в повести Татьяны Молдановой «Касания цивилизации». Героиня повести в определённый момент начинает ощущать, «что она превращается в свою собственную израненную Душу, в кровоточащую, пульсирующую плоть, опухшую от множества ран и побоев». Характер взаимоотношений духа и плоти строится у Молдановой на том, что сама плоть становится душой: «Эта плоть всё расширялась и расширялась и, наконец, заполнила собою все её чувства, всё её сознание. Татьяна воочию видела сгустки запёкшейся крови и трупные пятна по краям глубоких рваных ран, а по всей поверхности этой плоти, сквозь засохшие комья грязи просачивались огромные ярко-красные капли свежей крови – они собирались в ручейки и стекали в некую бездонную чёрную пропасть. Она знала, что это всё ещё страдает и плачет живая сердцевина её Души».

Процесс слияния души и тела, трансформации духовного в телесное пагубен для жизни человека, это процесс в художественном пространстве повести Т. Молдановой понимается как процесс умирания души: «<...> А Душа продолжала умирать, она более не напухала, не кровоточила, а усыхала, уменьшалась в размерах. Пространство вокруг неё высвобождалось, и туда вполз мрак абсолютной пустоты. Вот уже и нет никакой боли, появился всеобъемлющий, вселенский холод. Нет больше тепла, есть только холод, холод, холод. Зябнут руки, зябнут ноги, зябнет крохотный остаток Души...» [10, 348].

Десятый тип конфликта в художественном тексте строится на неявном для персонажей противоречии между *внешним проявлением* событий и *их сущностью*. Он имеет некий глобальный характер, ибо связан с

ограниченностью знаний, опыта, представлений человека и даже всего человечества, которые оказываются неспособными правильно понять значение происходящего, увидеть во внешнем внутреннюю, глубинную сущность.

Неверно понятая сущность, как внутреннее содержание происходящих процессов, может приводить, с одной стороны, к неправильным, ошибочным решениям, а с другой, к страху перед окружающим миром, апатичному или мучительному его восприятию. Так, один из героев мировой литературы Дон Кихот постоянно принимает неверные решения и подчас совершает абсолютно нелепые действия, потому что истинный смысл явлений и событий ему недоступен, происходящее в реальной жизни он не может толковать адекватно. Лирический герой Сергея Есенина по этой же причине испытывает душевные муки:

...я в сплошном дыму,
В разворочённом бурей быте.
С того и мучаюсь, что не пойму,
Куда несёт нас рок событий. [6, 107]

Примечательно, что одним из ярких проявлений данного конфликта является для художника его собственное творчество, понимаемое как явление окружающей жизни, результаты и последствия которого не всегда могут быть предугаданы и осознаны:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется... [19, 199], –
признался в своё время Ф. И. Тютчев.

Первые шесть типов конфликта принято определять как *внешние*, а седьмой, восьмой и девятый понимаются как *внутренние*. Десятый можно

определить как *синтетический*, в котором сочетаются, сопрягаются как внешние, так и внутренние составляющие.

В художественном тексте разные по типу конфликты (внутренние, внешние, синтетические) могут пересекаться, проистекать один из другого, находиться в причинно-следственной зависимости. Причиной, побудительным началом внутреннего конфликта может выступать конфликт внешний и наоборот, но в любом случае вступление тех или иных сил в конфликтные отношения в художественном тексте детерминировано, обусловлено наличием причин и целей. И главное детерминирующее начало заключается в том, что конфликт художественного текста есть результат понимания мира как оппозиционной структуры. При этом самому художественному тексту именно конфликт сообщает главный центр тяжести, а значит, формирует авторское смысловое ядро.

Поэтому конфликт можно определить и как основной элемент содержания, и как главное средство воплощения этого содержания в художественном тексте. Благодаря конфликту, его развитию и результатам этого развития в художественном тексте возникает то, что принято называть напряжением или ослаблением, ускорением или замедлением действия, возникающего вследствие столкновения противоборствующих сил. Конфликт в художественном тексте является главным источником формирования, развития, раскрытия характеров, которые в свою очередь для этого конфликта выполняют роль его источника, «организатора».

От характера конфликта, который является источником и главной причиной развёртывания сюжета, зависит нарастание или ослабление напряженности повествования, наличие или отсутствие элементов, которые тормозят его развитие (к примеру, описания, портреты или рассуждения героя, автора, рассказчика).

В вопросе о конфликте и его роли в создании, развитии, характере сюжета можно отметить одну парадоксальную, на первый взгляд, особенность. При всей неповторимости сюжета художественного

произведения этот сюжет строится на основе конфликтных схем, которые известны художественной литературе на протяжении многих столетий, они исторически повторяются, постоянно воспроизводятся, каждый раз получая новое авторское воплощение.

В связи с тем, что сюжет художественного произведения строится на хорошо известных конфликтных схемах, в отношениях читателя и художественного текста можно наблюдать эффект *конфликтного ожидания*. Он возникает в первую очередь в связи с названием произведения и основан на читательском всеведении, на некоем *предзнании*, предвидении того, как и на чём будет строиться сюжет.

К примеру, если перед читателем рассказ под названием «Смерть на Капри», то ещё до того, как приступить к чтению, читатель уже ожидает того разрешения конфликта, которое заявлено в названии. Тот же бунинский рассказ, но уже с названием «Господин из Сан-Франциско» лишает читателя его «всеведения», сужает возможности предзнания. Читатель, впервые обращающийся к эпосе М. А. Шолохова «Тихий Дон» и ожидающий повествования о «тишине», а значит, «об умиротворённости и гармонии в пространстве реки Дон», будет в значительной степени разочарован, его конфликтное ожидание не оправдается. Точно так же, как не оправдается оно при чтении рассказов Шолохова «Семейный человек» или «Родная кровь» и других.

А в прозе Еремея Айпина встречаются названия произведений, которые задают характер конфликта и не обманывают читательского конфликтного ожидания. Таковы «Медвежье горе» и «Конец рода Лагермов», «Клятвопреступник» и «Во тьме». Однако у него же есть заглавия с точки зрения конфликтного ожидания нейтральные, не обещающие какого-либо известного развития сюжета: «Осень в твоём городе» и «Моя княжна», «Парижанка» и «Ночь маэстро»...

Конфликтное ожидание – это предвосхищение читателем предстоящих событий, которое может либо разрушаться по мере чтения, либо

подтверждаться. Это конфликтное ожидание или предвосхищение, предзнание является одной из основ, на которой строится занимательность, разумеется, не только эпического произведения. И распространяется оно не только на детективную и приключенческую литературу. Другое дело, что для последней конфликтное ожидание имеет принципиально важное значение: мало интереса читать детектив, когда с первых страниц понятно, чем закончится его конфликт.

Конфликтное ожидание может стимулироваться интертекстуальностью, заявленной в названии, когда предзнание читателя основывается на том, что ему уже известны литературные или историко-культурные, лингвистические явления, ставшие частью названия художественного текста. К примеру, повесть «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова или повести «Русский Фауст», «Последний Карфаген», «Репетиция Апокалипсиса» С. С. Козлова, рассказ Е. Д. Айпина «Лебединая песня» или в «В мир вечного покоя».

Конфликтное ожидание, основанное на интертекстуальном составляющем названия произведения, сообщает художественному тексту особую занимательность: читатель оказывается вовлечённым в *новое поведение* хорошо ему известного, *старого героя* или *новое развитие* хорошо известной литературной или исторической конфликтной ситуации, словесной формулы. Однако занимательность художественного произведения нельзя понимать лишь конкретно-материально, когда писатель, а вслед за ним читатель увлечены получением только некоего итогового знания о разрешении конфликта. Занимательность, основанная на предзнании, предвосхищении, проистекает из того, что становится интересно, и принципиально важно то, как, с какой стороны подтверждается или опровергается предзнание, как технически по-новому, оригинально стилистически строится и разрешается старая конфликтная схема.

Конфликтное ожидание не только в эпосе, но и в драме, а особенно в лирике, создаёт в читателе ощущение гармонии, некое представление о

том, что мир художественного произведения не замкнут, не отделён от него. Происходящее в этом мире можно предугадать, можно обнаружить в нём и душевное сочувствие персонажам, и обрести свое душевное равновесие. И это же конфликтное ожидание способствует формированию в сознании читателя представления о достоверности рассказываемого.

Имея в основе своей не только идею противоположности, противоречия между составляющими его элементами, но и характер взаимоотношений, конфликт определяет группировку, со- и противопоставление героев и персонажей, образную структуру художественного произведения, а также стадии развития сюжета.

Конфликт неизменно ставит не только героев, но и автора в позицию выбора, который может быть философским, нравственным, логическим, эстетическим. Как автор художественного текста, так и его герои вынуждены постоянно выбирать между позициями, составляющими конфликт как оппозицию: правда – ложь, справедливо – несправедливо, логично – нелогично, красиво – безобразно, прилично – неприлично и т. д. и т. п.

Уйти от такого выбора в художественном тексте в принципе невозможно в силу того, что он, как конфликт второй реальности, отличается от конфликтов, с которыми сталкивается человек в первой реальности. Отличается в первую очередь тем, что конфликт художественного текста существует во времени и пространстве, для которых характерны дискретность и локальность. Поэтому выбор можно отложить, перенести на другое время и в другое пространство, можно затянуть сам процесс выбора, можно в принципе даже отказаться от выбора решения (а это тоже выбор), но уйти от выбора невозможно.

Каждая из позиций, составляющих оппозицию, понимается в тексте с точки зрения категории оценки, поэтому выбор решения оказывается обоснованным и оправданным моментом самоопределения – философского, этического, логического, эстетического.

Литература

1. Айпин Е. Божья Матерь в кровавых снегах. СПб.: ТИД «Амфора», 2010. 215 с.
2. Айпин Е. Д. Клятвопреступник. Избранное: роман и рассказы / Послесл. и комментарии В. Огрызко. М.: Русло, 1993. 432 с.
3. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. Сумерки духа: роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М.: Русская книга, 2001. 557 с.
4. Динисламова О. Ю. Манси – народ лесной (отрывок из повести «Диалог поколений: мама с дочкой», написанной в соавторстве с С. Динисламовой) // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 78–88.
5. Динисламова С. С. Мы есть...: Стихотворения, рассказы. Ханты-Мансийск: Изд-во Юграфика, 2013. 128 с.
6. Есенин С. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1910–1925. М.: Худож. лит., 1977. 237 с.
7. Карнаухова С. В. Душа // Литературное наследие обских угров. Т. I. Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 103.
8. Мазин В. А. Ритмы времени в рифмах судьбы: избранные стихотворения. Екатеринбург: Изд-во «Баско», 2010. 280 с.
9. Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. М.: Тип. Товарищества И. Д. Сытина, 1914. Т. I. 356 с.
10. Молданова Т. А. Касания цивилизации; «Средний мир» Анны из Маланга // Литературное наследие обских угров. Т. II: Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 348–379.
11. Новьюхов М. И. Ты и я // Литературное наследие обских угров. Т. II: Хантыйская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 410.

12. Пришвин М. Кладовая солнца. М.: Сов. Россия, 1976. 118 с.
13. Ругин Р. П. Избранное. Повести. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2001. 560 с.
14. Ругин Р. П. Метель на ладони: Стихотворения. М.: Современник, 1986. 92 с.
15. Сазонов Г. К., Конькова А. М. «И лун медлительных поток...» // Литературное наследие обских угров. Т. I: Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 237–358.
16. Тарханов А. С. Рябиновый пир: Стихи. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1990. 80 с.
17. Тарханов А. С. Когда улыбаются кедры: Книга для детей всех школьных возрастов. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2016. 180 с.
18. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. Повести и рассказы. 1872–1903. М.: Худож. лит., 1975. 432 с.
19. Тютчев Ф. И. Сочинения в 2 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Правда, 1980. 383 с.
20. Чёрный С. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Сатиры и лирики 1905–1916. М.: Эллис Лак, 1996. 464 с.
21. Шесталов Ю. Н. Тайна Сорни-Най // Литературное наследие обских угров. Т. I: Мансийская литература / Сост. Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. С. 481–560.
22. Шесталов Ю. Н. Собрание сочинений. Т. 2: Стихотворения. Поэмы. Санкт-Петербург – Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997. 526 с.

Монография

Семёнов Александр Николаевич

**Теоретические аспекты литературы
как культурного пространства**

Подписано в печать 14.12.2018.
Тираж 130 экз. Заказ № 1557.

Отпечатано ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск»,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра,
г. Ханты-Мансийск, ул. Мира, 46.
Тел. (3467) 334-991, e-mail: pmhm@bk.ru