

ЛЕКЦИЯ 2.
**ЗАЧЕМ НУЖНО ИЗУЧАТЬ ЛИТЕРАТУРУ?
О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАЧАЛА.
ТИПЫ СВЯЗИ ОБРАЗА И ИДЕИ**

Начнём с вопроса, составляющего первую часть темы нашей лекции. Академик В. М. Жирмунский в своём учебнике «Введение в литературоведение» задался вопросом, который наверняка хоть единожды задавали себе многие филологи, профессионально занимающиеся изучением литературы, или даже просто любители чтения: а зачем вообще нужно изучать литературу? Разве не достаточно её непосредственного эмоционального восприятия? У слушателей подготовительных курсов высших учебных заведений или студентов младших (а иногда и старших) курсов нередко возникает и следующий вопрос в продолжение первого: насколько выводы литературоведения можно считать объективными и научными? Разве гуманитарный характер литературоведения, предполагающий в некоторых случаях субъективную и пристрастную точку зрения исследователя на продукт ещё более субъективного и скрытого в своих истоках и глубинах творчества писателя, может обеспечить строго научные выводы филологического труда?

Вопросы эти сколь обоснованны и серьёзны, столь и освещены в трудах по теории и истории литературы тем же В. М. Жирмунским и другими учёными (например, П. Н. Сакулиным), и не представляют какую-либо «угрозу» самой научной дисциплине. Наоборот, ответы на них дадут нам возможность глубже понять и необходимость, и круг задач литературоведения, точнее определить те требования, которые делают его действительно научной дисциплиной.

Филология, как отмечалось ранее, изначально сформировалась для более точного и адекватного понимания древних текстов, написанных на мёртвых языках: древнегреческом, латинском, древнееврейском. В этой связи знание языка эпохи, на котором написано произведение, является необходимым требованием к филологу, занимающемуся литературой, созданной и на национальных, в том числе и живых языках. Именно оно помогает более адекватно понять и авторский замысел, писательский стиль и созданные в произведении объективные содержательные планы, поэтически выраженное в слове мировоззрение. Отдельные, даже носителям языка кажущиеся понятными слова в прежние эпохи могли значить совсем другое, чем ныне, что нередко вводит в заблуждение студентов, специально не озадачившихся чтением комментариев к произведениям (что всегда полезно и интересно) или обращением к специальной литературе.

Так, например, наиболее известное произведение древнерусской литературы, именуемое до сих пор фактически по-древнерусски, — «Слово о полку Игореве» в плане названия нередко воспринимается неточно. Под словом *полк* механически, с учётом современного значения слова, понимается армейское формирование, состоящее из подразделений помельче — батальонов, в свою очередь состоящих из рот, а те — из взводов; несколько же полков образуют более крупные армейские формирования — дивизии. Однако *пѣлкъ* по-древнерусски в данном случае означает *поход*, воинскую экспедицию. Да и первое, казалось, и без того понятное — *слово* тоже предполагает иной, но всё же более очевидный смысл (конечно, не одно слово и

не группа слов как таковых). Это торжественная речь, ораторское обращение, конкретный жанр древнерусской литературы, как, например, «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона — первый дошедший до нас памятник русской литературы, предположительно датируемый 1038 годом (датировка А. Н. Ужанкова). Итак, древнерусское название «Слова о полку Игореве...» может быть переведено как «Торжественная речь (поэма, песнь) о воинском походе князя Игоря...». Данный перевод, конечно, условен и явно уступает по компактности и выразительности древнерусскому оригиналу, однако позволяет точнее расставить семантические нюансы и избежать явно ложных трактовок, игнорирующих языковые особенности эпохи.

Точное поэтическое переосмысление заглавия знаменитого древнерусского памятника дал в своём стихотворении русский поэт начала XX в. Велимир Хлебников («Свобода приходит нагая...»): «Пусть девы споют у оконца, / *Меж песен о древнем походе, / О верноподданном Солнца – / Самодержавном народе*». «Полк» поэтом точно передан как «поход», а слово, с намёком на традицию именованного памятника в XIX в., — «Игорева песнь». *Песнь* вызывает ассоциации уже не с литературой, а с исторической песней, жанром устного народного творчества — фольклора, который формировался, правда, уже в более позднюю эпоху, о чём пойдет речь далее.

Научный филологический анализ позволяет избавить художественный текст от позднейших искажений, которые по разным причинам — по ошибке или желанию «адаптировать» произведение к общественным или политическим условиям современности — допустили публикаторы. Так, хрестоматийное, программное стихотворение крупнейшего русского писателя — А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», которое является авторской вариацией давней, идущей еще от древнеримского поэта Горация традиции «литературного памятника», не было опубликовано при его жизни. А публикатор произведения — В. А. Жуковский, крупнейший русский поэт-романтик и старший товарищ Пушкина, — внёс в текст ряд изменений, которые, с его точки зрения, должны были смягчить политическое звучание некоторых его строк. Так, Пушкин написал:

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.*

Жуковский поправил первую и в особенности третью строки, опасаясь, что образ «жестокий век» будет иметь слишком острый политический смысл:

*И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.*

Пушкинское «восславил свободу» и новое, идущее от Жуковского, «... прелестью... стихов... полезен» представляют собой разительный контраст. Гражданское звучание образа было фактически исключено из произведения его редактором и публикатором. Историки литературы восстановили пушкинский текст, но это произошло спустя десятилетия.

Еще один круг вопросов, который решают филологи, связан с так называемой *творческой историей* произведения, с изучением того, как именно создавался текст, какие стадии формирования он прошёл, какие разночтения встречаются в его публикациях. Это помогает точнее понять и авторский замысел, и ход авторской мысли, даёт возможность выдвинуть новые интерпретации его содержания. Творческая история произведений крупнейшего русского прозаика Толстого, как правило, исключительно богата. Так, он напряжённо работал над своей главной книгой «Война и мир» в течение семи лет. Её объём только в чистовом виде составляет около полутора тысяч страниц (в разных изданиях по-разному), а черновики и варианты собраны в объёмных двух томах Академического полного собрания сочинений. Толстой писал: «Надо, главное, не торопиться писать, не скучать поправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же».

Первоначально роман должен был называться «Декабристы» и содержать сцены возвращения из тридцатилетней ссылки участников декабрьского восстания 1825 года. Однако Толстой, по его собственному признанию, понял, что характер декабриста нельзя уяснить без описания того важнейшего события, которое его сформировало, — Отечественной войны 1812 года. А позже эта несравненно более весомая тема народного подвига целиком сконцентрировала на себе его авторское внимание, и роман «Декабристы» так и остался недописанным.

Как и огромная книга Толстого, небольшое стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» тоже имеет свою творческую историю. Гражданская тема, которую своей правкой существенно приглушил или даже снял Жуковский, о чём мы недавно говорили, в черновике произведения звучала ещё резче (что помогает раскрыть обращение к творческой истории текста, к Академическому Полному собранию сочинений писателя):

И долго буду тем любезен я народу,
 Что звуки новые для песен я обрёл,
 Что в след Радищеву восславил я свободу
 [И про-?>свещение<?>]

А. Н. Радищев (1749–1802) — автор одной из самых нашумевших русских книг XVIII в. «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790), в которой он исключительно резко выступил против *крепостного права* (как отмечал Ю. М. Лотман, это форма общественных отношений, в некоторых, крайних случаях приближавшаяся к рабству) и ряда других злоупотреблений власти. Радищева приговорили к казни, которая была заменена на ссылку. Его главное произведение оставалось под запретом более столетия, и именно с этим автором Пушкин ассоциировал себя в черновике своего стихотворения, что дополнительно акцентирует значимость для его произведения мощного гражданского пафоса.

Литературоведы помогают прояснить культурный контекст произведения, что даёт возможность не только точного понимания реалий, отражённых в тексте, но и его идейных планов. Так, в название комедии Фонвизина «Бригадир» вынесено слово, которое сегодня редко понимается правильно. В современном русском языке *бригадир* означает «руководитель бригады, группы трудящихся», а в языке XVIII в. слово *бригадир* означало высокий

воинский чин, между полковником и генералом, в конце века отменённый и потому прочно забытый. Для сравнения отметим, что в некоторых странах существует военный чин бригадного генерала, очевидно, соотносимый с русским *бригадиром*. Чин бригадира имел глава русских классицистов Сумароков. Таким образом, уже с учётом вынесенного в заглавие чина одного из главных героев пьесы, остриё сатиры Фонвизина было направлено против нравов высокопоставленного дворянства, а сам заголовок приобретает иронический характер.

Другая, ещё более знаменитая пьеса Фонвизина — «Недоросль», казалось, для современного русского читателя имеет вполне прозрачный смысл. Приставка *недо-* и возраст главного героя Митрофанушки — шестнадцать лет — позволяют понять смысл этого слова как *подросток* (кстати, именно так — «Подросток» — назвал один из своих романов Ф. М. Достоевский). Однако обращение к реалиям XVIII в. позволяет существенно скорректировать эту точку зрения. Ю. М. Лотман в своей замечательной книге «Беседы о русской культуре» (в 1980-е годы он записал цикл телевизионных бесед на эту тему) прокомментировал это слово и культурную реалию. Слово *недоросль* использовалось не столько для обозначения возраста человека — подростка, юноши, сколько для указания на то, что этот человек не служит и не служил, т. е. не имеет государственного чина. По сообщению Лотмана, «Человек, не имеющий чина, должен был подписываться: “недоросль такой-то”» с указанием своего дворянского титула и вне зависимости от возраста, вполне возможно, даже и преклонного.

В этой связи особый смысл приобретает одна из крылатых фраз пьесы, прочно вошедшая в русскую речь, реплика Митрофанушки: «Не хочу учиться, а хочу жениться!» И дело здесь не в том, что подросток Митрофан уже созрел для взрослой жизни и брака, и даже не только в том, что его мать госпожа Простакова подталкивает сына к женитьбе на их воспитаннице Софье, желая тем самым завладеть её деньгами. Митрофанушка, сам не зная того, как бы противится одному из установлений Петра Великого, запрещавшему жениться молодым дворянам — *недорослям* — до завершения образования (с дальнейшей перспективой государственной службы). Сделано это было для того, чтобы опора государства — дворянство успело ему послужить, решало масштабные задачи по реформированию страны, а не оставалось в своих имениях, занимаясь праздным препровождением времени.

Интересно обыграл слово *недоросль* А. С. Пушкин в романе «Капитанская дочка». О своей безмятежной ранней юности главный герой произведения Пётр Гринёв писал так: «Я жил *недорослем*, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками. Между тем минуло мне шестнадцать лет». При этом глава, в которой изображается его детство, называется «Сержант гвардии», т. к., по существовавшему тогда обычаю, для того чтобы выслуга лет была больше и получаемый со временем чин выше, молодых людей формально записывали в службу с самого рождения. Пётр Гринёв, таким образом, оставаясь *недорослем* по сути, формально им не являлся, т. к. получил домашнее начальное образование и формально числился в гвардии — армейской элите. Эта деталь приобретает особое значение, т. к. в последующих событиях герой проявляет себя как исключительно преданный присяге и государству воин.

Ирония, которая явно прослеживается в именовании «сержантом гвардии» даже ещё и не родившегося младенца («Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта и дело тем бы и кончилось»), позже снимается. Пушкин, как всегда неожиданно и глубоко, изображает в Петре (Пётр — с греч. *камень*) отнюдь не недоросля, как можно было бы подумать с учётом характера персонажа фонвизинской комедии, а преданного императрице дворянина и офицера, верного также и своей возлюбленной Марии Мироновой.

Надеюсь, что на первый вопрос о том, зачем нужно специально изучать литературу, мы ответили. Соответствующие примеры будем приводить и далее. Второй, более сложный вопрос о том, насколько выводы литературоведов в плане их интерпретации содержания художественных произведений объективны и в какой степени могут быть приемлемы, мы ответим после обращения к природе художественного начала как такового, к особенностям литературы в ряду других видов искусства и к специфике словесной художественной формы.

Художественное начало всегда было предметом пристального внимания самих писателей, литературных критиков, философов, да и не только их. В рамках философии сформировалась отдельная и очень разветвлённая дисциплина, которая посвящена именно проблемам художественности, искусства, его специфике и эволюции, — *эстетика* (учение о прекрасном; от др.-греч. *αἰσθησις* — чувство, чувственное восприятие).

Об искусстве активно писали еще древнегреческие философы: Платон (428 или 427 до н. э. — 348 или 347 до н. э.), Аристотель (384 до н. э. — 322 до н. э.) и другие.

В XVIII–XIX вв. центром мировой эстетической мысли стала Германия: работы И. Г. Гердера (1744–1803), Ф. В. Й. Шеллинга (1775–1854), Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831) и других.

В России во второй половине XIX в. вопросами теории искусства занимались Ф. И. Буслаев (1818–1897), А. А. Потебня (1835–1891), А. Н. Веселовский (1838–1906), а в XX в. крупнейшим мыслителем, с неповторимой глубиной разрабатывавшим проблемы искусства, стал А. Ф. Лосев (1893–1988).

Искусство представляет собой знаки, а каждый знак включает в себя как минимум два компонента: означающее (то, посредством чего происходит обозначение) и означаемое (что именно означается). Но, конечно, не каждый знак является художественным. Художественный знак представляет собой всегда некое «дополнительное», второе, переносное значение по отношению к уже существующему означаемому. Такое переносное значение в широком смысле может быть названо метафорическим, а всякий художественный знак в широком смысле является метафорой (в узком смысле метафора — один из видов тропов — слов с переносным значением, о чём пойдет речь далее). Метафора (от греч. *μεταφορά* — *перенос*) — удачный термин для обозначения природы художественного вообще.

Спонтанные метафоры, напоминающие о древнем состоянии языка, когда каждое слово и высказывание не просто несло смысл, а было образным, «живым», метафорическим, часто присутствуют в детской речи. Русский детский писатель и критик К. И. Чуковский (1882–1969) в своей книге «От двух до

пяти» (имеется в виду возраст ребенка) привёл ряд интересных примеров того, как нестандартно, образно мыслят дети. Так, увидев круглый абажур торшера, один ребёнок назвал его «арбузик», имея в виду сходство по форме, напоминающей шар. «Арбузик» и есть метафора, в которой актуализируется второе, переносное значение: абажур, напоминающий по своей шарообразной форме арбуз. Шарообразная форма есть тот семантический признак, который объединяет арбуз (уже известный ребёнку ранее) и абажур, который ребёнок видит впервые и познаёт через уже известное ему явление, быстро находя общий для них признак. Шарообразная форма, которую уже заметил ребёнок ранее, стала тем представлением, которое помогло ему мыслить далее и всё более познавать окружающий мир. Оно — с опорой на уже сложившуюся ассоциацию — «арбузик» — может применяться и далее, приобретая всё большую многозначность (круглый живот, мяч и т. д.).

Такое мышление принято называть образным (рус. *образ* — нечто изображённое, нарисованное, созданное, сотворённое, букв. от *резать, обрезать*; англ. *image* — от to imagine — представленное, воображённое, мнимое). Образ, в отличие от двучленного знака (означающее и означаемое), имеет трёхчленную структуру. Об этом подробно писал Потебня: «В слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание...» Внутренняя форма, «тот способ, каким выражается содержание», «даёт направление мысли слушающего... не назначая пределов его понимания слова». Это «**центр образа**, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными».

Внутренняя форма, общий признак, по которому производится сравнение, проявляется не только в слове (как в приведённых ранее примерах: окно — *око, window — wind*, абажур — «арбузик»), но и в произведении. Например, в народных пословицах (примеры Потебни): «“мирская молва — морская волна”, потому что и молва и волна непостоянны; “жёлтый цвет — женский привет: как отцветёт, привет пропадёт”». Или его же пример: чистая вода течёт в чистой речке, а верная любовь в верном сердце (параллель между соответствием содержимого и вместилища).

Между трёхчленной структурой слова (центром которой является внутренняя форма) и произведением Потебня находит прямую аналогию: «в поэтическом, следовательно, вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намёк на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ».

Итак, художественное начало всегда предполагает наличие образа, центром которого является внутренняя форма, доминирующий признак, представление, которое даёт направление мысли слушающего, воспринимающего. Вот почему образ в отличие от понятия всегда конкретен. Отсюда особая роль в литературном произведении такого приёма, как художественная деталь.

Деталь, являясь, по сравнению с сюжетом, системой образов и композицией произведения, чем-то внешне «незначительным», на самом деле — как представление, образ со своей внутренней формой — несёт подчас ключевые смыслы для произведения в целом. Блестящим мастером компактного литературного письма с особой ролью художественной детали был А. П. Чехов (1860–1904), в настоящее время — самый известный в мире русский писатель.

Один из его рассказов, фактически — «свёрнутая» повесть, «Ионыч» строится на длинном ряде очень показательных деталей, а наиболее значимая из них вынесена в заглавие — это именование героя — доктора Дмитрия Ионовича Старцева. В произведении ярко показано то, как когда-то молодой и энергичный человек, способный любить, успешно работающий по своей специальности, под влиянием низменных черт социальной среды всё очевиднее теряет положительные жизненные ориентиры, опошляется, деградирует. Это наглядно изображено через деталь, именование персонажа. Его полные фамилия, имя и отчество предаются забвению, а в памяти людей остаётся лишь сокращённый, фамильярный вариант отчества — *Ионыч*.

Именно в этом панибратском слове кроется ключ к идее произведения, к художественной мысли о постепенно лишаящемся своего индивидуального личностного облика персонаже и отрицательно воздействующей на него социальной среде. В этом видится и один из признаков реалистического стиля Чехова-писателя, т. к. задача писателя-реалиста как раз и состоит в том, чтобы показать в своём произведении, как взаимосвязаны индивидуум и общество, в котором он живёт, как общество формирует характер (иногда — лояльный, иногда — резко протестующий).

Образ, как отмечал Потебня, имеет значение как *символ*, т. е. является знаком, число значений которого потенциально бесконечно. Символ бывает как нехудожественным, например, математическим (квадратный корень из $\sqrt{2}$, который равняется 1,414... с бесконечным количеством цифр после запятой), так и художественным, определяющим характер образа. В известном смысле всякий образ символичен, т. к. внутренняя форма, являющаяся центром образа, способна генерировать всё новые и новые смыслы. Вот почему читатель, слушатель, зритель, воспринимающий художественное произведение (полноценное, талантливое) всегда, даже в хорошо знакомом тексте, находит новые содержательные нюансы. Эта же особенность проявляется и в масштабе большого времени: каждое новое поколение не только привносит в культуру, искусство, литературу что-то своё, но и по-новому открывает классику (от лат. *classicus* — *образцовый*) — «золотой фонд» творчества, прошедшего проверку десятилетиями, столетиями, а то и тысячелетиями.

Мы говорили о том, что слово, высказывание, текст в их прямом значении являются формой для образа, который, посредством внутренней формы — представления, рядов ассоциаций и т. д., обуславливает содержание, идею произведения. Однако можно подробнее рассмотреть и то, как именно связываются образ и идея (оставив за скобками форму). Об этом (и о многом другом) писал Лосев в своей книге «Проблема символа и реалистическое искусство». С его точки зрения, существует три основных типа связи образа и идеи. Их именованья совпадают с именованьями некоторых тропов — слов с переносными значениями, но имеют универсальный характер.

В первом случае образ «больше» идеи. Картина или сцена, созданная писателем, очень подробно, изобилует деталями, далеко не все из которых имеют существенное значение для понимания смысла — идеи произведения. Здесь связь образа и идеи осуществляется по принципу аллегии. Аллегория (иносказание) в узком смысле — троп, на основании которого строятся произведения определённого литературного жанра — басни. «Картинка», которая создаётся баснописцем, обычно отличается достаточно большим (при ограниченном объёме произведения) количеством подробностей, реплик персонажей, комментариев, а идея выражается очень компактно в финальном авторском афористическом выводе — «морали».

Приведём в качестве примера произведение крупнейшего русского баснописца — Крылова, который в обширном корпусе басен, состоящем из девяти книг, написанных в начале XIX в., переосмыслил творчество наиболее значительных мастеров этого жанра — своих предшественников: Эзопа (Древняя Греция; около 600 г. до н. э.), Лафонтена (Франция; 1721–1795), А. П. Сумарокова (Россия; 1717–1777) и других.

В «Квартете» Крылов изобразил четырёх персонажей-животных, безуспешно пытающихся — через изменение занятого положения относительно друг друга при неумелой игре на музыкальных инструментах — образовать ансамбль — квартет (по-латински кварта — *четыре*). Идея — «мораль» басни выражена в заключительной реплике подлинного музыканта — певца — соловья: «А вы, друзья, как ни садитесь, / Всё в музыканты не годитесь». Очевидно, что персонажи басни, фактически театрализованной сценки, где главную роль, как и в любом драматическом произведении, играют реплики действующих лиц, к музыке не имеют вообще никакого отношения. Чувствуя неуспех своего начинания — образовать музыкальный ансамбль — квартет, они пытаются «компенсировать» нехватку слуха и музыкального образования, соответствующих навыков тем, что пересаживаются, меняют своё положение относительно друг друга. Однако эти попытки, не имеющие никакого отношения к существу дела, обречены на провал, о чём и сообщает действующим лицам профессионал-музыкант соловей. Мораль басни ясна: те, кто не призван к какой-либо деятельности и не обладает соответствующими навыками и умениями, как бы они ни старались, обречены на позорный провал, неуспех. Созданная баснописцем развёрнутая и подробная «картинка» таких безуспешных попыток лже-музыкантов составить квартет по своему образному объёму существенно превышает меру необходимого для выражения идеи — «морали» басни. В этом проявляется принцип аллегоричности в соединении образа идеи, где образ оказывается существенно «больше» выраженной им идеи. Добавим, что реальное содержание басни имеет и более конкретный и даже злободневный для эпохи её создания политический смысл.

Крылов в своём произведении пародирует либеральные политические реформы императора Александра I, и в частности учреждение им Государственного совета как высшего консультативного органа, подчёркивая — с точки зрения автора — его бесполезность. Каждое из действующих лиц басни имеет своего прототипа среди высших чиновников России того времени. Басня, таким образом, передаёт как обобщённый смысл, выраженный через приём аллегии (где «картинка» по своему образному потенциалу

существенно больше выраженной идеи), так и конкретно-исторический, став злободневной политической сатирой.

Второй тип связи образа и идеи в произведении предполагает ситуацию, когда идея «больше» образа. Это, по Лосеву, схема. Схема, по контрасту с аллегорией, предполагает минимум образных средств для передачи масштабной идеи. Она реализуется через приём персонификации — олицетворения. Так, в стихотворении Пушкина «Деревня» есть строки:

Не видя слез, не внемля стона,
 На пагубу людей избранное Судьбой,
 Здесь *Барство* дикое, без чувства, без закона,
 Присвоило себе насильственной лозой
 И труд, и собственность, и время земледельца.

<...>

Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
 Здесь Рабство тощее влачится по браздам
 Неумолимого Владельца (Выделено автором. — С.В.).

Слово *Барство*, согласно академическому Полному собранию сочинений поэта, Пушкин выделил особо, этому выделению соответствует курсив. Оно выражает смыслы огромного масштаба, отношения целых классов: крепостного крестьянства и фактических рабовладельцев — дворян, «бар». Однако кроме акцентирования слова «Барство», поэт, вопреки обычным правилам правописания, целый ряд слов, тяготеющих к абстрактному понятию, написал заглавной буквы: Судьба, Барство, Рабство, Неумолимого Владельца и др. Заглавная буква и образный контекст («Рабство *тощее*», «влачится по браздам», «Барство *дикое*») делают абстракции олицетворениями — изображёнными с личными чертами живых существ. Однако сама их образная характеристика минимальна. Это та же заглавная буква, общая для всех личных именованных, и минимум деталей (эпитеты — *тощее, дикое*, пейзажная подробность — *влачится по браздам*, некоторые другие). Пушкин, таким образом, олицетворяя абстрактные понятия (Рабство, Барство) и, наоборот, создавая отвлечённые смыслы в частном и конкретном (Неумолимого Владельца — в значении жестокого помещика вообще, в любой ситуации), творчески пользуется схемой как принципом связи образа и идеи.

Данное стихотворение Пушкина, как и охарактеризованная выше басня Крылова, также имеет дополнительные смыслы, действительно богатую внутреннюю форму. Оно написано как стилизация одновременно двух античных жанров: идиллии (первая, пейзажная часть) и сатиры (вторая — обличительная). Для сравнения отметим, что близкий по характеру жанровый синтез осуществил Державин, соединивший в своей «Фелице» оду и сатиру.

Третий тип связи образа и идеи предполагает взаимопроникновение, полное тождество образа и идеи, при котором каждый элемент образа (описания, повествования, рассуждения) имеет непосредственное отношение к формированию идеи, является неотъемлемым её компонентом. Такой символ содержит стихотворение Лермонтова «Парус». Лермонтов создаёт словесный образ, который тесно связан с одной из его акварелей, изображающих парус и плывущую под ним лодку, а значит, то, что он изобразил, было глубоко близко ему, передаёт значимые или даже определяющие планы его художественно

выраженного мировоззрения, а также романтического стиля, одним из наиболее ярких представителей которого поэт являлся. Образ паруса строится на основе *синекдохи* (дана часть вместо целого: парус обозначает лодку или даже сидящего в ней человека, с которым он ассоциируется). Однако синекдоха — лишь форма для развёртывания мощного художественного символа. Его основой является парадокс (от др.-греч. *παράδοξος* — *неожиданный, странный*, из *παρά* — *возле, рядом* + *δόξα* — *мнение, представление*; два одинаково верных, но в некоторых контекстах взаимоисключающих утверждения): «счастья не ищет», «не от счастья бежит». Книжная форма слова счастье — *счастие* усиливает философское звучание темы одиночества, пути, поиска смысла бытия. Суть парадокса, вызывающего сожаление лирического героя («Увы!»), в *бесцельности* стремления (не к «счастью» и «не от счастья»). В рамках символа такое *стремление* (ключевая категория и центр романтического мирозерцания) выглядит, с одной стороны, как нечто возвышающее над серыми буднями, а с другой — как «дурная бесконечность», не имеющая исхода в принципе, т. е. то, что составляет трагедию и, в конечном счёте, требует преодоления. Такое преодоление, доступное для лирического героя — автора и закрытое для лирического персонажа — *паруса*, чётко обозначено в финальной строфе. Строки «Под ним струя *светлей лазури*, / Над ним *луч солнца золотой*. . .» в плане цвета (лазурь и золото) чётко указывают на основные краски иконы с их устойчивой символикой горнего мира и славы Божией — того, что одинокий и гордый «парус» пока не может понять и вместить. С опорой на эти и другие элементы описаний и развития лирического сюжета созданный Лермонтовым богатейший по своему смыслу символ может разворачиваться и интерпретироваться и дальше.

Теперь, возвращаясь ко второму заданному вопросу о том, насколько литературоведческая интерпретация художественного произведения объективна и насколько ей можно доверять, ответим, пожалуй, так. Если учёный пользуется действительно филологической научной методологией, акцентируя своё внимание на образном начале, на созданной автором внутренней форме — объективном содержании произведения, а с другой стороны — максимально внимательно относится к самому тексту, каждому его элементу, детали, нюансу словесного воплощения сюжета, то в этом случае он добьётся объективных и значимых результатов.

От редакции

Открывая рубрику «Литературное образование», мы намечаем печатать в ней не только научно-методические материалы и представлять соответствующие авторские курсы, но и развернуть на страницах нашего «Вестника...» широкое обсуждение современных проблем литературного образования — как вузовского, так и общего, прежде всего школьного. Приглашаем коллег, педагогов, аспирантов и студентов к сотрудничеству.