

Г. И. Масальская, доц.,
Черкасский педагогический институт

Пересказ, интерпретация и анализ художественного текста в критической статье 20—30-х годов XIX в.

В поле зрения современной науки о критике постоянно находятся проблемы интерпретации художественного произведения. Исследуются соотношение субъективного и объективного начал в творчестве литературоведа, авторского с собственным (интерпретатора) сознанием и, следовательно, проблемы рассмотрения художественного произведения адекватно его целостному художественному смыслу [2; 5; 6].

Многозначный мир художественного произведения поддается постижению лишь в творческом взаимодействии его собственно авторского содержания и читательского восприятия. Одним из путей к выявлению такого двуединого начала в интерпретации является его литературно-критический пересказ.

О роли художественного текста внутри критической статьи, об актуальности изучения этой проблемы как сущности метода критика писал Б. Ф. Егоров, уделяя внимание прежде всего способам цитирования текста [2, с. 61—65]. Обращение В. Г. Белинского к цитированию, трансформация сюжетов в его работах рассматривали М. С. Кургинян, А. М. Штейнгольд [3; 8].

В полемике о романтизме литераторы и критики, близкие к кругу декабристов, как известно, заняли особую позицию: отвергая поэзию Жуковского, они отстаивали оптимизм, национальную самостоятельность, народность русской литературы, обсуждали целесообразность и принципы обращения поэтов к истории, утверждали активное начало литературы, ее сатирическую направленность.

Статьи декабристов, проникнутые пафосом, эмоционально емкие, социально активные, вполне соответствовали специфике романтического метода, предельно четко отражали тип общественного сознания 20—30-х годов. Ораторские приемы, интонации, памфлетные включения, страстные диалоги, широкие параллели и сопоставления выявляли яркую индивидуальность критика. Заметно, что «чужое слово» в таких статьях представлено меньше, чем свое. Будто бы отталкиваясь от рецензий и заметок прошлого, вначале критические статьи Бестужева, Рылеева, Кюхельбекера, Пушкина, Вяземского почти не содержат художественного текста — ни в виде цитат, ни в виде

пересказа. Обращение к «чужому слову» не преследует цели создать при анализе какой-то аналог текста или воспроизвести эстетическую атмосферу произведения. Однако позднее, углубляясь в исследования явлений современной литературы, осознавая ее специфичность и всеобщность одновременно, критики сочли необходимым включать в свои интерпретационные суждения художественный текст — как авторский, цитаты, так и преломленный в собственном (критика) сознании и восприятии.

Интерпретация как итог пересказа текста — заметка в статьях Вяземского о поэмах Козлова и Пушкина, в статье-наброске Пушкина о поэме Баратынского, в статьях Рыльева 1824—1825 гг., А. Бестужева 20—32-х годов. Думается, мы здесь сталкиваемся с теми историко-литературными и литературно-психологическими процессами, которые подготавливали создание и расцвет реалистической критики в творчестве Белинского, революционных демократов.

В статьях 20—30-х годов о романтизме интересна особая форма пересказа художественного текста — концентрированный, суммирующий пересказ. Он не следует за сюжетом произведения, не воспроизводит какой-то части текста, не представляет читателю каких-то фрагментов, охватывает все произведение сразу, ориентируясь не на объем, а на специфику его художественного метода. Особенно обнажается целенаправленность, тенденциозность анализа. Явственнее всего это выражено в пародировании, которое было распространенным полемическим приемом в критике. Знаменитое выступление Кюхельбекера против школы Жуковского представляет собой типичную пародию, то есть текст, иронически обыгрывающий специфические качества пародируемого произведения. «Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, — *уныла и бледна, скалы и дубравы*, где их никогда не бывало, *лес*, за которым сто раз представляют *заходящее солнце, вечерняя заря*; изредка *длинные тени и привидения*, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя; в особенности же — *туман*: туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя» [1, с 552]. В. Кюхельбекер пародирует элегию школы созерцательного романтизма; конкретного объекта пародии нет, и в то же время — это пародия-пересказ, т. е. описание литературного факта с ориентацией на некую авторскую схему: узнаваемый пейзаж, с привычным набором объектов изображения, узнаваемые эгегические образы, тропика, эпитеты. Очевидно, критик «строит» элегию, пересказывая типичное для жанра содержание. Комментирование созданной элегии является тоже составной частью пародии и выполнено несложным переключением категорий поэтики в полемические приемы критики (*туманы — туман в голове сочинителя, Леня писателя — Скука читателя*).

В пародии В. Кюхельбекера предполагается воссоздание как содержательных, так и формальных признаков, и это условие

критиком выполнено. Перевод с языка поэзии на язык прозы (имеются в виду не жанрово-родовые, а эстетические категории) повлекло за собой сознательное опущение некоторых аспектов содержательной формы, например, поэтического синтаксиса, ритмомелодики. Таким образом, нарушено идейно-эстетическое единство элегии (мнимой, выдуманной и в то же время созданной по жесткому шаблону). Лирическое произведение в описательной интерпретации распалось. В первую очередь это касалось субъективно-эмоциональной атмосферы произведения, без чего романтики не мыслили искусства.

Просматривая критические статьи 20-х и, особенно, 30-х годов, можно увидеть достаточно частое обращение к конструированию того или иного жанра с целью пародирования. Впоследствии В. Г. Белинский радикально расширит применение такого пересказа, доведя его до универсализма, но это будет иная эпоха, иной литературный метод и, соответственно, метод критики.

Концентрированный пересказ художественного текста в творчестве критиков 20—30-х годов представляется интереснейшей формой интерпретации литературного произведения. По существу, он четко определяет сверхзадачу критика, так как содержит явные признаки интерпретации художественного текста: жесткий отбор фактов внутри произведения, укрупнение отдельных аспектов или фрагментов, комментирование, истолкование и оценка общих для круга исследуемого произведения явлений, расшифровка многозначности литературного факта.

Исследуя такие пересказы в критической статье, можно увидеть очень характерные и в то же время глубокие и неординарные пути критического мышления эпохи романтизма. Обратимся к некоторым аспектам статьи А. Бестужева «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833).

Статья, как известно, представляет собой попытку создать нечто вроде художественной программы романтизма. Многие из положений А. Бестужева вошли позднее в теорию романтизма В. Белинского. А. Бестужев сознавал, что задача его статьи явно превышает отзыв или даже анализ одного произведения («образчик европейской критики», по его словам). Для литераторов той поры, размышляющих над природой романтизма, было характерно такое ретроспективное обращение к проблеме.

В статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» А. Бестужев собирает, называет и формулирует признаки романтического метода. Ему видится романтическое начало у Гомера, в древнеиндийской поэзии, в творчестве Шекспира, Данте. Важно то, что статья эта отличается глубоким научным содержанием: она определяет типологическую общность крупнейших явлений мировой литературы. Разумеется, о романтизме пишет критик-романтик, и субъективность здесь так же сильна, как и тенденциозность. Не будем вступать в спор ни с положениями статьи А. Бестужева, ни с некоторыми современными ее истолкователями. Вернемся к основному предме-

ту рассуждения — к концентрированному литературно-критическому пересказу как способу критического мышления исследователя.

Сравнительно недавно в сборнике «Литературно-критические работы декабристов» статья А. Бестужева «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» была опубликована полностью, в том виде, какую ее автор представил цензору [4, с. 84—137]. В одном из писем он сообщал: «О ней нельзя судить по скелету, обглоданному цензурой. Половина ее осталась на ножницах, и вышла чепуха. Самые высокие по чувству места, где я доказывал, что Евангелие есть тип романтизма, — уничтожены» [4, с. 316]. В самом деле, страницы, посвященные Евангелию, — изумительны, и не только «по чувству». А Бестужев рассматривает Евангелие как литературное произведение, полностью игнорируя его религиозный смысл.

В первой части высказаны, сформулированы положения романтической поэтики, которым, по мнению автора, соответствует Новый Завет. «Вникните в сущность Евангелия, — пишет А. Бестужев, — прочитайте его даже просто как книгу — и вы убедитесь, что оно есть высокая романтическая поэма... Да, я смело утверждаю, что Евангелие было первообразом новой словесности, первым рассадником идеализма» [4, с. 98].

Комплекс аргументов, которые приводит Бестужев в защиту своей мысли о том, что «Евангелие есть тип романтизма», концептивно можно представить следующим образом. Евангелие — «обет новой, прекрасной жизни, высказанный наречием старины» (здесь отчетливо просматривается философия двоемирия романтиков). Каждая страница его — действительность» (вспомним утверждение В. Белинского о том, что романтическое искусство изображает человека в особые, поэтические мгновения его жизни). Определение Евангелия как «первого рассадника идеализма» соответствует бестужевской идентичности понятий *романтизм* и *идеализм*: «Не стройно ли сохранено в нем единственно возможное в природе — единство цели?» (нетрудно увидеть в этом положении тезис декабристского романтизма об идеологической содержательности поэзии и отголоски полемики с эстетикой классицизма); «Не проникнуто ли оно насквозь одною смелую, пылкою, священною мыслью побратать все народы любовью...» здесь сконцентрированы гуманистические устремления романтического искусства.

Кроме этих, «идеологических» аспектов, критик намечает и ряд эстетических признаков, роднящих Новый Завет с романтической поэзией. Это романтические эффекты («Дивность, таинственность судеб Иисусовых, слитых с дивными пророчествами Иудеи»); полнотемпность образов и суждений («многозначность и непроницаемость речей евангелистов»); смешение, синтезирование жанрово-видовых категорий («и все, даже до форм оно, объемлющих вместе историю и драму»). А. Бестужев обращает внимание на предметно-образительную сторону Евангелия (рассказ перемешан с разговором), речевой строй («язык, по-

ражающий восточную яркостью оборотов и подобий, краткостью и силой выражений») и делает вывод: «все там ново, все там юно».

Вторая часть бестужевского рассуждения о Евангелии принципиально иная. От декларативных положений исследователь переходит к доказательству. Мы сталкиваемся со случаем почти уникальным: критик пересказывает Евангелие. Он обращается к тексту не за цитатой, не за евангельской истиной в подтверждение своим посылкам. Не опираясь конкретно ни на один из канонических текстов, А. Бестужев пересказывает, создает тот вариант Евангелия, который имел вид романтического произведения, а вернее, выбирает из текста то, что видится ему в романтических рамках:

«Он беседует с мытарями, он спасает блудницу; он с двенадцатью рыбарями бросает живые семена в души простолудинов. И с какою драматической занимательностью близится кровавая развязка этой умильной, ужасной трагедии! Друг продает его врагам за серебро, предает на муки поцелуем. Любимый ученик отрицает его... Робкий судья шепчет: «Он невинен», — и дарит его злобной черни, в которой большинство — сановники-иудеи. И вот спаситель мира гибнет позорною казнью, распятый между двумя разбойниками, молясь за своих злодеев! О, кто ни разу не плакал горькими слезами над Евангелием, тот, конечно, не испытал сам несчастья и не уважал его в других, тот не стоит и отрады, проливаемой в души этой святынею. Какой несчастливец не подымал из праха головы, подумав: «И он страдал». Как утешительно, трогательно следить борение божественного духа с земными скорбями, на которые осужден был Христос телом. «Лазарь, брат наш, умер!» — восклицает он и горько плачет. Кровавый пот орошает чело его, когда он молится. «Да мимо идет чаша сия — отравленная чаша судьбы!» Он падает, изнемогая под крестом, он жаждет, пригвожденный на кресте, — и ему на острие копья подадут укус... Это страшно и отрадно вместе. Страшно потому, что в этом символе мы видим свет, каков он был всегда, действительную жизнь, какова она доньше. Тут нет ни награды добродетели, ни казни пороку; напротив, тут самые высокие чувства попраны пятами, святая истина закована в железо; чистейшая добродетель ведет на Голгофу» [4, с. 99].

Если говорить о соответствии этого пересказа объему и сюжетным линиям Евангелия, то в целом оно выдержано. Здесь охвачены события из всей жизни Христа. Но избирательность при составлении Евангелия — налицо. О странствиях и проповедничестве Христа сказано кратко и строго целенаправленно: Иисус предстает в общении с демократическими массами*. Большую часть пересказа, его смысловой и эмоциональный центр занимают картины страданий и гибели Христа.

Итак, трагическая тема, поставленная в центр пересказа,

* О демократизме Христа в бестужевском представлении писала Е. М. Пульхритудова [7, с. 267].

оказывается ядром, к которому стягиваются все драматургические пружины событий («вместе история и драма»): В сознании романтических писателей (и, следовательно, их героев) одним из наиболее частых мотивов трагедии был факт измены. Пересказывая Евангелие, Бестужев представил события так, что тема измены звучит в острейшем драматическом варианте (продажность друга, предательство ученика, трусость судьи). Эта интерпретация далека от официальной религиозной традиции. Не вера, а нравственность в центре интересов критика. Акценты в пересказе сделаны на контрастах внутри событий и фактов (поцелуй — предательство, любимый ученик — отречение). Фраза же о Понтии Пилате («робком судии») исполнена драматического негодования, в котором столько боли за страдающего Христа, сколько и за человеческую несостоятельность судьи.

«Первый рассадник» идеализма содержит, по мнению Бестужева, поистине идеальный образ человеческой личности. Христос, в пересказе критика, кроме печати страдания и человеческой святости, приобретает героические черты, качества борца. «Борение божественного духа с земными скорбями, на которые осужден был Христос телом», под пером Бестужева превращается в картину стойческого преодоления боли, горя, ужаса, лишений. Христос «горько плачет», «падает, изнемогая под крестом», «жаждет, пригвожденный на кресте».

Бестужев пересказывает Евангелие тенденциозно, но с художественной безошибочностью извлекает из текста самые нужные для его концепции сцены, факты, фразы. Так, мимо внимания критика не прошел тончайший по точности психологического рисунка момент Евангелия: молитва Христа («Да мимо идет чаша сия — отравленная чаша судьбы!»), реплика, которая обнажает сложность и многообразие душевного состояния героя.

Таким образом, внутренний мир человека (главный объект романтического искусства) представлен сложнейшей эмоциональной и психологической системой. А. Бестужев «увидел» психологизм в Евангелии и квалифицировал его как принцип романтического метода. В данном случае мы сталкиваемся, очевидно, с характернейшим типом мышления в последекабристский период. Нетрудно увидеть сходные, а порою идентичные источники, питавшие ранний лермонтовский романтизм.

Избирательность текста в пересказе, как видим, направлена на доказательство «романтического типа» Евангелия. Пересказ дополнен комментарием. Его размеры в общем объеме невелики, но удельный вес — значителен. Комментарий рассыпан внутри пересказа (3—4 случая) и по-своему акцентирует литературно-романтические качества Евангелия. Основные задачи его в процессе воссоздания текста можно обозначить следующими моментами: определение жанровой близости Евангелия к романтическому произведению («умилительная, ужасная трагедия» с «кровавой развязкой», «которая близится с драматиче-

ской занимательностью); указание на эмоциональное воздействие Евангелия, общность эмоционального мира Нового Завета и реальной жизни человека, реализация заявки, сделанной в первой части «евангельского» фрагмента статьи («каждая страница его — действительность»). Здесь, пожалуй, более всего ощутим перенос евангельских событий в современность: «Страшно потому, что в этом символе мы видим свет, каков он был всегда, действительную жизнь, какова она доныне». Соглашаемся с мнением Е. М. Пульхритудовой: «...параллель между заточенными и сосланными декабристами и мучениками первых веков христианства стала в те годы общим местом для прогрессивно мыслящей дворянской интеллигенции» [4, с. 256].

В целом же аналог Евангелия, созданный в пересказе А. Бестужева, пронизан ассоциациями и параллелями с современностью; об этом свидетельствует и отбор фактов из Евангелия, и расположение их, и акценты на контрастах, и целый комплекс намеков, напоминаний, иносказаний. Разумеется, Бестужев выражает типично декабристскую концепцию истории и современности. Специфично, что он трактует соотношение литературы с действительностью как идейно-эстетическую характерность романтизма.

Таким образом, интерпретация художественного текста у Бестужева выявляет ряд важнейших принципов романтического искусства в представлении критика: стремление к психологизму, историческая ретро- и перспектива, ощущение логической связи между художественными явлениями различных эпох и народов.

Принципы построения аналога художественного текста в критической статье обусловлены сверхзадачей критика, а достаточная дистанция между оригиналом и пересказом представляет критику определенную творческую свободу интерпретации. Концентрирование художественного текста помогает отразить комплекс обстоятельств и характер движения критической мысли. В интересующем нас случае определяющим является принцип отношения критика-романтика к исследуемому произведению, допускающий интерпретацию, субъективную в той мере, в какой она соответствует его представлениям об объективной значимости произведения.

1. Декабристы. Поэзия, драматургия, публицистика, литературная критика. М.; Л. 1951. 2. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Л., 1980. 3. Кургина М. С. О методе и мастерстве Белинского-критика и теоретика литературы // Белинский и современность. М., 1964. 4. Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. 5. Поляков М. Я. Поэзия критической мысли. М., 1968. 6. Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. / Под ред. Николаева П. А., Чернец Л. А. М., 1980. 7. Пульхритудова Е. М. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века // Проблемы романтизма. М., 1967. 8. Штейнгольд А. М. «Чужое слово» в критической статье // Лирическая и эпическая поэзия XIX века. Л., 1976. 9. Штейнгольд А. М. Трансформация литературного сюжета в статьях В. Г. Белинского // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

Статья поступила в редколлегию 10.03.88