

18. Троицкий В. Ветхозаветные пророческие школы. Библейско-исторический этюд // Вера и разум. 1908. №20.
19. Троицкий В. Новый учебник по церковной истории // Вера и разум. 1909. №4.
20. Троицкий В. Основные начала ветхозаветного священства и пророчества // Вера и разум. 1909. №9–10.
21. Троицкий В. Правда ли, будто ученые люди в Бога не веруют? // Христианин. 1911. Сентябрь–декабрь.

УДК 82.09

А. А. Виноградов

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
avinon@kmtn.ru

ЧАСТНЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬЕ

Образ в литературной критике обладает своей спецификой. Установлено, что часто повторяющиеся образы формируют коннотационное поле, а локальные, эпизодические образы включаются в эту иерархическую структуру в качестве составных элементов.

Ключевые слова: образ, коннотация, стиль.

A. A. Vinogradov

Nekrasov Kostroma State University
avinon@kmtn.ru

THE THEORY OF LITERARY CRITICISM: AN EPISODIC IMAGE

An image in literary criticism is distinctive. It is established that recurring images form the connotational domain while local, episodic images are included in this hierarchical structure as integral elements.

Keywords: image, connotation, style.

В статье К. Н. Леонтьева «Анализ, стиль и веяние» есть эпизод, когда критик создаёт перед читателем панорамную картину: «Когда Тургенев говорил так основательно и благородно, что его талант нельзя равнять с дарованием Толстого и что “Лёвушка Толстой – это слон!” то мне всё кажется – он думал в эту минуту особенно о “Войне и Мире”. Именно – слон! Или, если хотите, ещё чудовищнее, – это ископаемый сиватериум во плоти, – сиватериум, которого огромные черепа хранятся в Индии, храмах бога Сивы. И хобот, и громадность, и клыки, и сверх клыков ещё рога, словно вопреки всем зоологическим приличиям. Или ещё можно уподобить “Войну и Мир” индийскому же идолу: – три головы, или четыре лица, и шесть рук! И размеры огромные, и драгоценный материал, и глаза из рубинов и бриллиантов, не только подо лбом, но и на лбу!» (4, 258–259).

Нельзя сказать, что критик постоянно использует столь объёмные образы в своих сочинениях. Как стилист, он действует гораздо тоньше и изобретательней, следуя известному афоризму: «Le stile c'est l'homme» (Стиль – это человек {фр.}). Действительно, многообразие стилистических красок в художественном произведении вполне сопоставимо с проявлением психосоматики человека. В публицистике критический образ (как идея, своеобразно выраженная) является не просто внешним орнаментом рассуждения, а выступает в качестве связующего элемента между эстетической и публицистической реальностью литературно-художественной статьи.

В теории русской критики выделяется несколько признаков, характеризующих литературно-критическую образность: служебная роль, одноплановость, локальность, вторичность. Прежде мы рассматривали одно из этих свойств (см.: Виноградов А. А. Вторичная образность в литературной критике // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома, 2009. – С. 89–93). Вторичность как принцип подражания – это достаточно редкое явление в публицистической практике, требующее от критика литературного таланта. Напротив, «локальный» образ позиционируется как наиболее часто встречающийся в публицистике. Авторы монографии «Литературно-художественная критика» дают такое определение: «В-четвёртых, локальность: образ в критической статье используется лишь в данном контексте, для данной цели, не претендуя на обобщение многих черт, будучи предназначенным для

“одноразового” пользования, для данной ситуации. Конечно, он (образ. – *А. В.*) может при этом и не терять своей обобщающей силы и в ином контексте <...> Но всё же образность в критике локализована в своём значении несоизмеримо больше, нежели в искусстве» (1, 49). Примером этого свойства оказывается эпизод из статьи *А. В. Луначарского* «Самгин»: «Самгина, как спичку, чиркнуло о полицию. На его счастье, настойчивости не было проявлено, а то эта спичка вспыхнула бы зловонным серным огоньком провокаторства» (1, 49). По мнению авторов, образ «спички» обладает свойством локальности, то есть является «частным», изолированным от образной системы статьи.

Любопытно, что при ближайшем рассмотрении принцип локальности теряет свою исключительность, вынуждая авторов монографии сделать оговорку: «Бывает, однако, и так, что нарочитая погоня за иносказательностью, ассоциативностью удаляет критика от определённости, точности выражения мысли» (1, 49). Так, по мнению авторов, происходит с образами Ромео и Джульетты в статье *Н. Г. Чернышевского* «Русский человек на *tendes-vous*». Дальнейшее исследование природы критического образа приводит *Баранова, Бочарова, Суворцева* к выводу о возникновении новой формы критического мышления: «Действительно, эффективно бывает начать статью образом, развернуть его так, чтобы настроить воспринимающего на определённый лад. Здесь особенно важно, не теряя эмоционально-предметной силы образа, сделать его ключом к последующему критическому анализу» (1, 50). В качестве примера «ключевого» образа выступает неприглядный образ мародёра из статьи *Воровского* «В ночь после битвы», а также поток, разбившийся на множество русел в статье «Стремления и надежды литературно-поэтического движения после революции 1830 года» *Ш. Сент-Бёва* (1, 50–52). В результате представлено три вида проявляющихся в литературно-критической статье образов: частный (локальный), сквозной и ключевой. При этом семантические свойства частного образа оказываются изолированными от внешних ассоциативных связей; сквозной образ является следствием лирического настроения автора; ключевой образ направлен на формирование эмоционального состояния читателя.

Использование образа в литературно-критической статье не ограничивается названной классификацией. На практике частный образ неразрывно связан со сквозным; в определённый момент он может занять позицию ключевого образа. Создаётся впечатление, что определить «локальность» можно или максимально отстранившись от текста, или, наоборот, погружившись в его семиотическое поле.

Если вернуться к представленному выше отрывку из статьи *К. Н. Леонтьева* и посмотреть на центральный образ максимально отстранённо от текста, то он окажется «частным» случаем, символом, роль которого заключается в том, чтобы обыграть композиционную сложность романа. Но в рамках критической статьи, даже в пределах одной главы, этот образ выходит за рамки локальности. Через несколько строк образ «слона» возникает ещё раз: «...а Тургеневу ещё раз воздать нравственную честь за беспристрастие его оценки: “Толстой – это слон”. (Известно, что слон может хоботом своим и большое бревно поднять легко и бросить в сторону и бабочку снять бережно с цветка)» (4, 238). Несмотря на повтор, вряд ли образ слона можно считать только эмоциональным, то есть сквозным, но и ключевым (мини-введением) его можно считать лишь отчасти (впервые появился в третьей главе статьи). Чем больше мы вникаем в текст, тем менее отстранённым кажется образ, тем ярче становятся коннотативные связи с дальнейшим повествованием. Раскрывая значение этих связей, можно выделить несколько тематических групп: семантические ассоциации («слон», «сиватериум», «большой» – «выдержка общего плана», «разные роды страстных чувств и работа мысли при различных верованиях»); экспрессивные элементы («драгоценный материал», «глаза из рубинов и бриллиантов» – «благоуханное изображение светских сцен»); маргинальные семантические компоненты (бог танца и стиля Шива – «Анализ, стиль и веяние»). Таким образом,

«частный» (локальный) образ оказывается элементом композиционного рисунка всей статьи, объединяющим лингвистические, психологические и эсхатологические мотивы.

Переход к коннотационной семиотике позволяет выделить в тексте два плана выражения: денотативный (сигнальный) и коннотативный (образный). «Разница между ними, – замечает Л. Ельмслев, – с практической точки зрения заключается в том, что сигнал может быть недвусмысленно отнесён всегда к одному определённом плану семиотики, что не имеет места в случае с коннотатором. Таким образом, коннотатор является индикатором, существующим в определённых условиях в обоих планах семиотики» (2, 137). Используя основы коннотационной семиотики, рассмотрим отмеченные ранее примеры из монографии Баранова, Бочарова, Суровцева.

Например, в указанной статье Сент-Бёва центральный образ «разбившегося потока» ожидает неоднозначное будущее: «Не рискует ли оно (искусство – *А. В.*) измельчиться и захлестнуться, разлившись на множество потоков и ручьёв, войдя в большее соприкосновение с обществом, для которого главное – промышленность и демократия? Не следует ли опасаться и того, что, по-прежнему стремясь к уединённости, оно направит своё течение по крайним рубежам и разольётся в местах малолюдных? Не грозит ли ему тогда превратиться в священные озёра, безвестные и безмолвные, куда никто не придёт утолить свою жажду? Или же, соприкоснувшись, но отнюдь не смешавшись с тем, что его окружает, широко разлившись по общей территории, устремлённое к бесконечной и невидимой цели, оно будет гармонично отражать в своих волнах всё то, что встретит на своём пути и сделается благодаря этому более всеобъемлющим, а главное, менее недоступным?» (6, 100).

В результате рассуждения критика происходит двойная трансформация заданного образа: с одной стороны, – это священное озеро, обладающее отрицательной семантикой, а с другой – всеобъемлющий поток, имеющий положительную стилистическую окраску. Как и в случае с объёмным образом К. Н. Леонтьева, Сент-Бёв расширяет образную систему с помощью новых составляющих, которые, следуя типологии Баранова, Бочарова, Суровцева следовало бы признать «частными»:

1) «...это (имеется в виду поэма Шатобриана «Мученики») была гармоничная скульптура из каррарского мрамора, созданная искуснейшим современным резцом, воздвигнутая на пьедестале древней эпохи»;

2) «...он (юноша из трактата Балланша «Старик и юноша») признаёт, что мы переживаем период кризиса и обновления, что то самое настоящее, которое так оскорбляет его, есть последний этап крушения старого общественного здания, что это развалины, всё более и более разрушающиеся; что прошлое миновало безвозвратно, а та гармония жизненных обстоятельств и идей, о которой он скорбит, может быть обретена только при движении вперёд»;

3) «С сожалением спустившись с вершин средневековья, оно (современное искусство. – *А. В.*) слишком привыкло видеть в Реставации своего рода королевскую террасу Сен-Жерменского предместья, приятный мирный уголок, где в жаркий день можно посидеть в тени деревьев, помечтать, спеть песню, погулять или предаться сладостному отдохновению вдали от духоты и пыли...»;

4) «Философски осмыслив картины прошлого, она (современная литература. – *А. В.*) должна обнаружить там это человечество всё в том же, пусть медленном его становлении, а обнаружив, последовать за ним сквозь века, показывая его вместе со всеми его страстями среди гармонической, полной жизни природы и увенчав всё это небесным сводом – величественным, необъятным, премудрым небом, где среди тёмных туч всегда найдётся просвет, через который видно сияние дня» (6, 99–108).

Следует отметить, что и скульптура, и здание, и предместье – всё создано руками человека, но теперь находится на стадии разрушения или исчезновения: на статую никто не смотрит, здание разрушается, а предместье расположено вдали от людей. Всё это ожидает

скорое забвение, то есть именно то, чем славятся «священные озёра»: «безвестные и безмолвные, куда никто не придёт утолить свою жажду». В том случае, когда «природный» образ сменяется образом, который можно назвать «механическим», созданным руками человека, проявляется «ложная гармония», не имеющая, по мнению критика, никакого цивилизационного развития. Наоборот, когда «природный» образ образует синонимичную пару, возникает «истинная гармония», то, к чему должен стремиться человек: «премудрое небо», «сияние дня». Так в центре образной парадигмы оказывается антонимичная пара (священное озеро – всеобъемлющий поток), элементы которой (сделано человеком – сделано природой) трансформировались в новые образные формы по тематическому принципу «ложной – истинной гармонии» (статуя, здание – небо, солнце). В спектре публицистической реальности можно видеть, как с помощью коннотационных связей критик подготавливает почву для психологической мотивации реципиента: «сопротивление» отдалённому от читателя образу священного озера, и «сопереживание» образу всеобъемлющего потока, близкому к читателю (подробнее об этом: *Виноградов А. А.* Литературная критика: качество оценки // Актуальные проблемы теории и истории литературной критики. Кострома, 2011. С. 46–54).

В литературно-критической статье образ может иметь множество смысловых оттенков, за счёт которых он принимает дополнительные значения, служащие для выражения экспрессивно-эмоциональной окраски высказывания. Поскольку фактически каждый из рассмотренных образов находится в системе композиционной парадигмы, любопытно рассмотреть особенности образа «спички» из статьи Луначарского, представленного Барановым, Бочаровым, Суровцевым в качестве эталона «частного» образа.

Отметим, что статья Луначарского «Самгин» принадлежит к разряду резких проблемных статей «по поводу», она противоречит эстетике, воплощённой в критической работе Сент-Бёва. Первые же образы в статье Луначарского настраивают читателя на внутреннее сопротивление: «Чуть не в отроческом возрасте они (капиталисты. – *А. В.*) уже замогильными голосами подвывали европейскому “декадансу” и строили себе дома в соответствующем прокисшем стиле, украшенном увядшими цветами и выходцами с того света» (5, 170). Критик не останавливается на «тёмных» образах, по ходу повествования он добавляет светлые краски, но делает это постепенно: «... всё это было порождено новой весной, которой запахло тогда над Россией. Не всякий чуял этот запах. Многим казалось, что ночь становится всё темнее. Других ласкало какое-то предчувствие, им слышались какие-то призывы, но они не сознавали, ни откуда идёт густой звон нового колокола, ни куда зовёт он...» (5, 173).

Возникшие образы («ночь – весна») слишком отдалены друг от друга по внутреннему значению, чтобы образовать семантическую пару. Для конкретизации их значения необходимо учитывать другие образы из статьи:

- 1) «Это и делало искусство. Оно было таким волшебным очищающим зеркалом...»;
- 2) «В этой обстановке эмиграция берёт всё, что есть тёмного в величественной картине нашего строительства, прибавляет к этому ворох лжи и этим питается. От этого пухнет у неё печень, как у «огорчённого» налима, а желчью этой печени она пишет вместо чернил»;
- 3) «С ним (мещанством. – *А. В.*) трудно бороться, потому что оно уступчиво, как болото: расступится, а потом опять сомкнётся»;
- 4) «Да, мёртвый хватает живого; социальный мертвец, мёртвый класс, мёртвый быт, мёртвая религия могут ещё долго существовать как вампиры: им давно уже нужно быть на кладбище, а они ещё тут, среди нас. Они лезут из могил, если их не пристукнули осиновым колом, они выходят чадом из трубы крематория и вновь опускаются на землю чёрной нечистью...»;
- 5) «наедине с собой он (Самгин. – *А. В.*) часто должен напоминать картонного паяца, из которого вынули пружину: сутулиться, морщиться, костлявым жестом протирать очки, мигать бесцветными глазами и думать о самом себе прискорбные вещи» (5, 170–204).

Сопоставление образов позволяет сформировать антонимичную семантическую пару: мёртвый быт («вампиры», «кладбище», «крематорий», «дома в прокисшем стиле», «увядшие цветы», «болото», «огорчённый налим», «картонный паяц») и новая жизнь («новая весна», «новый колокол», «очищающее зеркало»). Применительно к этой образной парадигме можно рассмотреть образ, отмеченный Барановым, Бочаровым, Суровцевым как «частный».

Делая акцент на образе «спички» (низменные желания человека), авторы монографии совершенно упускают из вида «зловонный серный огонёк» (1, 49). Чтобы определить сюжетный смысл этого образа, достаточно вспомнить картину из Откровения Иоанна Богослова: «Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера» (2, 1333). Поэтому образ «спички» («серного огонька спички») оказывается частью мёртвого быта, описанного критиком, а следовательно, выступает не как «частный», изолированный от остального текста образ, а как элемент общей семантической образной пары.

Таким образом, в каждом из рассмотренных нами примеров наблюдается одна и та же картина: как только образ вырывается из контекста, он принимает свойство локальности, если же рассматривать его в коннотационной связи с другими элементами этого же текста, он теряет свою обособленность.

Как правило, коннотативные образные пары разведены по антонимическому принципу. Специфика критики такова, что коннотат с положительным значением не только является близким критику, но в своём ключевом значении связан с метафизическими символами (например: Бог, идол, небо, колокол). Важно уже в процессе структурного изучения переходить на уровень онтологии критики, её функционального воплощения, анализировать, как образная парадигма включается в план эстетической реальности, как с её помощью осуществляется выход на подсознание реципиента. Можно ли утверждать, что существование частного образа является надуманным? Вероятно, его свойства могут учитываться в качестве одного из параметров эстетического анализа, но в широком смысле всё же следует говорить не столько о «локальности», сколько о «смысловой регенерации» (термин Б. М. Гаспарова) образа.

Литература

1. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1988.
3. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. М., 2006.
4. Леонтьев К. Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. СПб., 2014.
5. Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 21. М., 1963–1967.
6. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, критические очерки. М., 1969.