**Содержание художественного произведения**

Петр Алексеевич Николаев

Тщательное, систематизированное воззрение на содержание в последние годы стимулируется тем обстоятельством, что на смену традиционной гегелевской концепции формальной специфики искусства пришла содержательная. Искусство предстало в нынешних научных системах как форма сознания, имеющая не только внешнюю (образность), но и внутреннюю смысловую особенность. Господство гегелевской точки зрения объективно подчас сводило искусство к иллюстративной функции или, во всяком случае, воспринималось чаще всего вторичным явлением общественного сознания: ведь такие формы сознания, как философия, а уж тем более публицистика, оказывались как бы более оперативными формами. Отсюда, кстати говоря, существовало весьма высокомерное отношение политики к искусству, неверие в его способность опережать политические доктрины или уж тем более конкретные социально-общественные рекомендации. Новый взгляд на специфику художественного творчества уравнивал искусство со всеми другими формами общественного сознания. Вследствие этой новой концепции необходимо стало рассматривать не только само содержание, но и его источники. Здесь существуют разные подходы. Не со всеми из них, даже с теми, которые вытекают из признания специфического содержания образного отражения, можно согласиться. Предпочтительнее всего должна выступать та мысль, которая учитывает специфику и содержания, и, одновременно, формы, а также оценивает искусство не только как общественное явление, но и как эстетический феномен. Согласно немецкому эстетику Баумгартену, прекрасное - это конкретно чувственное, предметное явление; это положение распространяется и на искусство. Поэтому представление об источнике художественного содержания, считающее таковыми идеологические взгляды писателя, есть некая крайность, возникшая в полемике с концепцией образной специфики.

Следует назвать иной источник содержания. Не идеология как система взглядов, а социальная психология, обыденная сознанием, несистематизированная впечатлением, эмоциональной реакцией на происходящее и т.д. Это хорошо понимал юный Добролюбов, нашедший в творческом сознании писателя две стороны: теоретические взгляды и миросозерцание. Последнее и есть источник содержания. И в силу ряда особенностей и своей активности оно вступает часто в противоречие с авторскими теориями.

Но это же обстоятельство делает непростым анализ конкретных особенностей содержания и "механизма" воздействия некоторых объективных идей произведения, его теоретических предпосылок.

Итак, что есть содержание? Несомненно, это предмет изображения, то, что часто называют материалом. Признавая, что Выготский сужает художественное содержание, сводя его к предмету воспроизведения, нельзя, разумеется, последнее исключать из содержания. Речь должна идти о единстве, так сказать, "пассивной" и "активной" сторонах содержания литературного текста. Активность - суть отношений автора к объекту повествования. Понятно, что эти отношения многоаспектны. Они состоят в выделении особых сторон рассматриваемого предмета, далее - в их специфической эмоциональной оценке.

С чего начать классификацию содержательных сторон произведения? Вероятнее всего, с ответа на вопрос - нужна ли такая классификация? Собственно говоря, в таком вопросе - методический ключ всякого теоретического познания. Ответ в нашем случае очевиден. Надо попытаться на несистематизированном, обыденном уровне рассмотреть "морфологию" художественного произведения. И вот к чему приводит такое рассмотрение. При всем безграничном разнообразии творческих индивидуальностей сюжеты, мотивы, да и сами предметы их изображения очень часто схожи или даже почти тождественны. Но последнее имеет относительное свойство, то есть художники могут совпадать или в общем рисунке жизненной ситуации, или в ее частностях. Но в любом случае все эти сходства и различия побуждают типологизировать, а, стало быть, и терминологически обозначать стороны содержания. В самом общем смысле и объеме предмет художественного познания един - это жизнь. Но потому и существует художественная индивидуальность, что у нее всегда собственная художественная жизнь как продукт ее наблюдения и воображения. Существует множество легко доступных пониманий и очень удобных для учебных целей примеров, убеждающих в необходимости названного терминологического различения. Вот один из классических и, можно сказать, школьных примеров, относящихся к разряду самоочевидных истин. Русская литература XIX века по давнему традиционному определению - это разнообразные повествования о так называемых лишних людях и маленьком человеке. Совокупность соответствующих художественных типов позволяет говорить о некоей широкой теме художественной словесности прошлого столетия. Но столь же очевидно, что общий предмет художнического внимания сильно множится в глазах писателя. Как ни близки нравственные свойства Онегина, Печорина и Рудина, их различия бросаются в глаза при самом приблизительном рассмотрении. Родовые признаки лишнего человека как бы реализуются в его видовых качествах. Конечно, здесь не следует игнорировать то обстоятельство, что родовая и видовая классификации довольно условны. И для теоретического сознания не допустим в данном случае метонимический подход, когда возможно общее сводить к частному и наоборот. Картина подобного объединения и разделения художественных типов особенно видна, когда речь идет о маленьком человеке. Вот тоже школьный пример, допускаемый в университетском курсе по той причине, что здесь должна действовать объясняющая функция литературоведческой мысли. Всякий внимательный читатель русской классики, заговорив о маленьком человеке в ней, назовет три повести: "Станционный смотритель" Пушкина, "Шинель" Гоголя и "Бедные люди" Достоевского. Три гиганта русской прозы, три родоначальника великой гуманистической темы. Когда-то, в 30-е годы XX века в теории "единого потока", в этой диктаторской нивелировке русской культуры, анализ различий между названными повестями как бы не предполагался. Культуру надлежало интерпретировать с точки зрения единства общих мотивов и моральных предпосылок. Поскольку во всех этих повестях гуманистический пафос их авторов доминировал, то вряд ли следовало затруднять себя поисками принципиальных содержательных различий. Люди, интересующиеся историей науки, знают, что единопоточная концепция, способная констатировать, например, совпадение гуманистических мотивов в романах Чернышевского и Достоевского, не в состоянии была объяснить крупные идеологические разногласия между "шестидесятниками". Да, Самсон Вырин, Акакий Башмачкин и Макар Девушкин - родные братья в социальном и иерархическом смысле, однако легко увидеть, что в пушкинском персонаже "управляющей силой" его поступков является защита человеческой и отцовской чести, которая, как ему кажется, поругана. А.А.Башмачкин куда как отличная от Вырина модификация духовного состояния бедного чиновника. Может даже вообще показаться, что здесь собственно духовное начало истощено до предела материальными заботами. Почти самозабвенная мечта о шинели грозит обернуться для Башмачкина полной потерей собственно человеческого облика. В ее социальной незаметности и духовной стертости признаки отторжения от жизни нормального человеческого общества. Если бы не было в повести мотива, выраженного словами "это брат твой", были бы все основания говорить о превращении человека в вещь. Тот "электричества чин", который Гоголь считал фактором, определяющим нелепость, гротескность человеческих отношений в холодном Петербурге, по сути делает ирреальным весь правопорядок и уклад. В гоголевской повести человек предстает в жесткой социальной детерминированности, имеющей определенные последствия: был хорошим человеком, да стал генералом. Макар Девушкин - совершенно иной тип чиновника из петербургских трущоб. Он обладает большим внутренним динамизмом в восприятии происходящего. Диапазон его суждений столь велик и контрастен, что порой кажется даже искусственным, но это не так. Есть логика в переходе от стихийного сознания социальной нелепости жизни до примирительного утешения относительно ее бед. Да, говорит Макар Девушкин, я крыса, но я собственными руками хлеб зарабатываю. Да. Он трезво понимает, что одни люди в каретах путешествуют, а другие по грязи шлепают. Но для эмоциональной характеристики его рефлексии подходят словосочетания "болезненная амбиция" и "покорное самоутешение": древние философы ходили босыми, а богатство часто одним дуракам достается. "Все мы вышли из "Шинели", - будто бы сказал Достоевский. Это справедливо, но лишь в общем смысле, ибо колорит гоголевский неприемлем для Макара Девушкина. Ему куда как больше нравится пушкинский персонаж и вся повесть о Вырине. Это легко объяснить. Любовь Макара Девушкина к Вареньке и забота о ней, по существу, единственная нить, связывающая его с духовными формами жизни. Скоро они оборвутся, появится помещик Быков, и Девушкин потеряет Вареньку. И, боясь этого приближающегося будущего, Девушкин негодует по поводу его возможного воспроизведения. Макар Девушкин стоит как бы между Самсоном Выриным и Акакием Акакиевичем. Следовательно, ясно, что перед нами совсем не одинаковые формы воплощения маленького человека, т.е. разные проблемы.

А вот наглядный эффект и пример, любимый искусствоведами. В Москве стоят три памятника Гоголю: парадный - на Арбате, как бы правительственный подарок почитателям автора "Мертвых душ"; гениальный андреевский во дворе одного из домов на Гоголевском бульваре и язвительный Гоголь Манизера в фойе Малого театра. При всей бездарности первого, нельзя сказать, чтобы он содержал абсолютную неправду: вера в величие будущего России в немалой степени определяло мировоззренческую позицию писателя. Что же касается выдающегося памятника, сотворенного Андреевым, то здесь тем более необходимо увидеть облик сурового и печального правдолюбца. Сатирическая же насмешливость Гоголя, поставленного в центре внимания Манизером, безусловна для автора "Ревизора". Словом, перед нами самоочевидный случай "классификации" единого исторического материала по наиболее характерным психологическим признакам - еще одно из доказательств правомерности терминологического определения художественного объекта: тема и проблема или тематика и проблематика. Бытующая в научной литературе подмена понятий запутывает вопрос.

Применительно же к собственно литературному материалу подобная теоретическая рекомендация подтверждается самыми великими художественными синонимами. Можно взять подтверждение в случае обратного по отношению к приведенным взаимодействия между темой и проблемой. В "Войне и мире", "Анне Карениной", естественно, различная тематика: исторические события начала XIX века и общественно-нравственные вопросы, характерные для середины столетия, но проблематика романов заключает в себе большие черты сходства.

Правда, Толстой замечает: в "Войне и мире" - мысль народная, в "Анне Карениной" - семейная. Но эти определения не могут безоговорочно быть отнесены лишь к проблематике, как, впрочем, и к тематике. Здесь Толстым подчеркнут некий угол зрения, рассматривается вопрос человеческого поведения. Если конкретизировать проблематику романов, то окажется, что она может быть сведена к тезису - неспособность жить по законам коллективного сознания и чувства есть зло. "Роевое", объединяющее начало жизни по законам "мира" - как бы крестьянской сходки - есть высшее спасительное благо. Это соотношение прослеживается и в рамках одного произведения - в разных сюжетных линиях. Классический пример - распадающиеся и созидаемые семьи в "Анне Карениной"; здесь гарантия, так сказать, нравственного успеха - в альтруистическом чувстве внутреннего соединения одного человека с другим. Несовпадение категорий темы и проблемы едва ли не универсальный закон всех видов искусств. Когда же происходит "перевод" содержания одного вида искусства в содержание другого, то распространены случаи, когда один вид искусства может дать разнообразие содержания в других видах искусства. Например, если знаменитые пушкинские слова "не пой, красавица, при мне" объявить в качестве темы литературного произведения, то в соответствующих романсах на эти слова благодаря эстетическому оттенку будет присутствовать различная проблематика: светлый, изящный романс Глинки и страстный романс Рахманинова. Если иметь общеэстетическую точку зрения на исследуемый вопрос, можно вспомнить существенные положения известной диссертации Чернышевского "Эстетические отношения искусства к действительности", согласно которым художественное творчество воспроизводит, объясняет и иногда "произносит приговор". Воспроизводит и объясняет - это, условно говоря, тема и проблема. Что же касается приговора, то он является наиболее "активной" стороной содержания. Это эмоциональная оценка художником изображенного. Нетрудно представить, как разнообразны подобные оценки, они являются основой весьма специфической классификации. Конечно, есть соблазн отказаться от научной систематизации в данном случае: сколько творческих индивидуальностей, столько и оценок и, следовательно, невозможна научная систематизация, ибо она всегда предполагает существование общего закона или нескольких закономерностей. Первое, давно произнесенное и ставшее привычным слово в данном употреблении - идея, но слово нуждается в аккуратном употреблении. Трудно согласиться с той точкой зрения, что прямое высказывание писателя в тексте или вне его, например эпиграф, можно назвать авторской идеей, а идейный смысл всего произведения, во всех основных подробностях, объективной идеей этого произведения. Ясно же, что знаменитый эпиграф к "Анне Карениной" - "Мне отмщение и аз воздам" - составляет некую авторскую идею, а весь основной текст романа - объективную идею.