

ЛЕКЦИЯ № 5

ТЕМА: ИЗУЧЕНИЕ КОНТЕКСТА

ПЛАН:

1. Понятие о контексте.
2. Виды контекста.
3. Функции контекста во времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: контекст, исторический контекст, биографический контекст, литературный контекст.

Известно, что литературное произведение, с одной стороны самодостаточно и замкнуто в себе самом, а с другой – разными гранями соприкасается с внетекстовой действительностью – *контекстом*. Под контекстом в широком смысле слова понимается вся совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения, но в то же время внеположных ему. Различают контекст литературный – включенность произведения в творчество писателя, в систему литературных направлений и течений; исторический – социально-политическая обстановка в эпоху создания произведения; биографически-бытовой – факты биографии писателя, реалии бытового уклада эпохи, сюда же относятся обстоятельства работы писателя над произведением (история текста) и его внехудожественные высказывания.

Вопрос о привлечении контекстуальных данных к анализу художественного произведения решается неоднозначно. В ряде случаев вне контекста вообще невозможно понимание литературного произведения (так, эпиграмма Пушкина «Двум Александрам Павловичам» требует обязательного знания исторического контекста – деятельности Александра I, – и биографического – знания о лицейском Александре Павловиче Зернове); в других случаях привлечение контекстуальных данных необязательно, а иногда, как будет видно из дальнейшего, и нежелательно. Обыкновенно сам текст содержит в себе прямые или косвенные указания на то, к какому контексту следует обращаться для его правильного понимания: так, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» реалии «московских» глав указывают на бытовой контекст, эпиграф и «евангельские» главы определяют контекст литературный и т.п.

Исторический контекст

Современному читателю следует учесть, что при восприятии художественного произведения какой-то, пусть самый приближенный и общий исторический контекст присутствует почти всегда – так, трудно представить себе читателя, который не знал бы, что Пушкин творил в России в эпоху декабристов, при самодержавно-крепостническом строе, после победы в Отечественной войне 1812 года и т.п., то есть не имел бы хотя бы смутного представления о пушкинской поре. Восприятие почти любого произведения, таким образом, волей-неволей происходит на определенном контекстуальном фоне. Речь, следовательно, идет о том, нужно ли расширять и

углублять эти фоновые знания контекста для адекватного понимания произведения. Решение этого вопроса подсказывает сам текст, и прежде всего его содержание. В том случае, когда перед нами произведение с ярко выраженной вечной, вневременной тематикой, привлечение исторического контекста оказывается бесполезным и ненужным, а временами и вредным, поскольку искажает реальные связи художественного творчества с исторической эпохой. Так, в частности, прямо неверно было бы объяснять (а это иногда делается) оптимизм пушкинской интимной лирики тем, что поэт жил в эпоху общественного подъема, а пессимизм интимной лирики Лермонтова – эпохой кризиса и реакции. В этом случае привлечение контекстуальных данных ничего для анализа и понимания произведения не дает. Напротив, когда в тематике произведения существенно важными являются конкретно-исторические аспекты, может возникнуть необходимость обращения к историческому контексту. Такое обращение, как правило, бывает полезно и для лучшего уяснения мирозерцания писателя, а тем самым – проблематики и аксиоматики его произведений. Так, для понимания мирозерцания зрелого Чехова необходимо учитывать усилившиеся во второй половине XIX в. материалистические тенденции в философии и естественных науках, учение Толстого и полемику вокруг него, широкое распространение в русском обществе субъективно-идеалистической философии Шопенгауэра, кризис идеологии и практики народничества и ряд других общественно-исторических факторов. Их изучение поможет в ряде случаев лучше понять чеховскую положительную программу в области нравственности и принципы его эстетики. Но, с другой стороны, привлечение этого рода данных не является строго обязательным: ведь мирозерцание Чехова вполне отразилось в его художественных созданиях, и их вдумчивое и внимательное прочтение дает практически все необходимое для понимания чеховской аксиоматики и проблематики. В любом случае с привлечением контекстуальных исторических данных связан ряд опасностей, о которых надо знать и помнить.

Во-первых, изучение самого литературного произведения нельзя подменять изучением его исторического контекста. Художественное произведение нельзя рассматривать как иллюстрацию к историческим процессам, утрачивая представление о его эстетической специфике. Поэтому на практике привлечение исторического контекста должно быть чрезвычайно умеренным и ограничиваться рамками безусловно необходимого для понимания произведения. В идеале обращение к историческим сведениям должно возникать только тогда, когда без такого обращения тот или иной фрагмент текста невозможно понять. Например, при чтении «Евгения Онегина» Пушкина следует, очевидно, представить себе в общих чертах систему крепостного хозяйства, разницу между барщиной и оброком, положение крестьянства и т.п.; при анализе «Мертвых душ» Гоголя надо знать о порядке подачи ревизских сказок, при чтении «Мистерии-буфф» Маяковского – уметь расшифровать политические намеки и т.п. В любом случае следует помнить,

что привлечение данных исторического контекста не заменяет аналитической работы над текстом, а является вспомогательным приемом.

Во-вторых, исторический контекст необходимо привлекать в достаточной полноте, учитывая сложную, а иногда и пеструю структуру исторического процесса в каждый данный период. Так, при изучении эпохи 30-х годов XIX в. совершенно недостаточно указания на то, что это была эпоха николаевской реакции, кризиса и застоя в общественной жизни. Надо, в частности, учитывать и то, что это была еще и эпоха восходящего развития русской культуры, представленная именами Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Белинского, Станкевича, Чаадаева и многих других. Эпоха 60-х годов, которую мы привычно считаем временем расцвета революционно-демократической культуры, несла в себе и иные начала, проявившиеся в деятельности и творчестве Каткова, Тургенева, Толстого, Достоевского, А. Григорьева и др. Примеры подобного рода можно было бы умножить.

И разумеется, надо решительно отказаться от того стереотипа, согласно которому все великие писатели, жившие при самодержавно-крепостническом строе, боролись против самодержавия и крепостничества за идеалы светлого будущего.

В-третьих, в общеисторической ситуации надо видеть преимущественно те ее стороны, которые оказывают непосредственное влияние на литературу как форму общественного сознания. Это в первую очередь не социально-экономический базис и не политическая надстройка, к чему нередко сводится представление об эпохе в практике преподавания, а состояние культуры и общественной мысли. Так, для понимания творчества Достоевского важно прежде всего не то, что его эпоха приходилась на второй этап русского освободительного движения, не кризис крепостнического строя и постепенный переход к капиталистическим отношениям, не форма монархического правления, а полемика западников и славянофилов, эстетические дискуссии, борьба пушкинского и гоголевского направлений, положение религии в России и на Западе, состояние философской и богословской мысли и т.п.

Таким образом, привлечение исторического контекста к изучению художественного произведения – вспомогательный и не всегда нужный методический прием анализа, но ни в коем случае не его методологический принцип.

Биографический контекст

То же и даже с большим основанием можно сказать и о контексте биографическом. Лишь в редчайших случаях он нужен для понимания произведения (в лирических жанрах с ярко выраженной функциональной направленностью – эпиграммах, реже в посланиях). В остальных же случаях привлечение биографического контекста не только бесполезно, но зачастую и вредно, так как сводит художественный образ к конкретному факту и лишает его обобщающего значения. Так, для анализа стихотворения Пушкина «Я вас любил...» нам совершенно не нужно знать, какой конкретной женщине адресовано это послание и в каких

отношениях с ней находился реальный автор, так как произведение Пушкина представляет собой обобщенный *образ* светлого и возвышенного чувства. Биографический контекст может не обогатить, а обеднить представление о творчестве писателя: так, народность того же Пушкина нельзя объяснять одним биографическим фактом – песнями и сказками Арины Родионовны, – она рождалась и через непосредственное наблюдение народной жизни, усвоение ее нравов, преданий, моральных и эстетических норм, через созерцание русской природы, через переживание Отечественной войны 1812 года, через приобщение к европейской культуре и т.п. и была, таким образом, очень сложным и глубоким феноменом. Необязательным, а часто и нежелательным является поэтому установление реальных жизненных прототипов литературных персонажей и уж тем более сведение литературных характеров к их прототипам – это обедняет художественный образ, лишает его обобщающего содержания, упрощает представление о творческом процессе и вовсе не свидетельствует о реализме писателя, как долгое время считалось в нашем литературоведении. Хотя надо отметить, что еще в 20-х годах выдающийся теоретик литературы А.П. Скафтымов предупреждал об опасности растворить эстетические качества художественного произведения в биографическом контексте и ясно писал: «Еще менее нужны для эстетического осмысления произведения сопоставления его внутренних образов с так называемыми «прототипами», как бы ни достоверна была связь между тем и другим. Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт, проектируемых автором в соответствующем персонаже» (Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1988. С. 174-175.)

К биографическому контексту можно отнести и то, что называют «творческой лабораторией» художника, изучение работы над текстом: черновиков, первоначальных редакций и т.п. Привлечение этого рода данных также необязательно для анализа (кстати, их может просто не быть), а при методологически неумелом использовании приносит только вред. В большинстве случаев логика преподавателей литературы ставит здесь все с ног на голову: факт окончательной редакции подменяется фактом черновика и в таком качестве призван что-то доказать. Так, многим учителям кажется более выразительным первоначальное заглавие комедии Грибоедова «Горе уму». В духе этого заглавия и интерпретируется идейный смысл произведения: умного Чацкого затравила фамусовская Москва. Но ведь логика при использовании фактов творческой истории произведения должна быть совершенно обратной: первоначальное заглавие было отброшено, значит, не подошло Грибоедову, показалось неудачным. Почему? – да, очевидно, именно из-за своей прямолинейности, резкости, не отражающей реальной диалектики взаимоотношений Чацкого и фамусовского общества. Именно эта диалектика хорошо передана в окончательном названии: горе не уму, а носителю ума, который сам ставит себя в ложное и смешное положение, мечая, по выражению Пушкина, бисер перед

Репетиловыми и проч. Вообще о соотношении окончательного текста и творчески-биографического контекста хорошо сказал тот же Скафтымов: «Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла, суждения по черновикам были бы суждениями о том, каковым произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном автором окончательном виде».

Ученому-литературоведу как бы вторит поэт; вот что пишет Твардовский по интересующему нас поводу: «Можно и должно не знать никаких "ранних" и т.п. произведений, никаких "вариантов" – и написать на основе общеизвестных и общезначимых произведений писателя самое главное и самое существенное» (Письмо П.С. Выходцеву от 21 апреля 1959 г. Воспоминания об А.Т. Твардовском. М., 1978. С. 234).

В решении сложных и спорных вопросов интерпретации литературоведы-практики и особенно преподаватели литературы часто склонны прибегать к суждению самого автора о своем произведении, причем этому аргументу придается безусловно решающее значение («Сам автор говорил...»). Например, в интерпретации тургеневского Базарова таким аргументом становится фраза из письма Тургенева: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером» (Письмо К.К. Случевскому от 14 апреля 1862 г. *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 12. С. 339). Обратим, однако, внимание на то, что в тексте это определение не звучит, и уж конечно же, не из-за боязни цензуры, а по существу: ни одна черта характера не говорит о Базарове как о революционере, то есть, по словам Маяковского, как о человеке, который «понимая или угадывая грядущие века, дерется за них и ведет к ним человечество». А одной лишь ненависти к аристократам, неверия в бога и отрицания дворянской культуры для революционера явно недостаточно.

Другой пример – интерпретация Горьким образа Луки из пьесы «На дне». Горький уже в советскую эпоху писал: «...Есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души. Самое дорогое для них именно этот покой, это устойчивое равновесие их

чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок «для варки пищи». Утешители этого рода – самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне», но я, видимо, не сумел сделать его таким» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26. С. 425.).

Именно на этом высказывании и базировалось бывшее долгие годы господствующим понимание пьесы как обличения «утешительной лжи» и дискредитации «вредного старичка». Но опять же объективный смысл пьесы сопротивляется такому толкованию: Горький нигде не дискредитирует образа Луки *художественными* средствами – ни в сюжете, ни в высказываниях симпатичных ему персонажей. Наоборот – ехидно посмеиваются над ним лишь озлобленные циники – Бубнов, Барон, отчасти Клещ; не принимает ни Луку, ни его философию Костылев. Сохранившие же «душу живу» – Настя, Анна, Актер, Татарин – чувствуют в нем очень нужную им правду – правду участия и жалости к человеку. Даже Сатин, который как будто бы должен быть идейным антагонистом Луки, и тот заявляет: «Дубье... молчать о старике! Старик – не шарлатан. Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал... Он – умница!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...». Да и в сюжете Лука проявляет себя лишь с самой хорошей стороны: по-человечески говорит с умирающей Анной, старается спасти Актера и Пепла, слушает Настю и т.п. Из всей структуры пьесы неизбежно вытекает вывод: Лука – носитель гуманного отношения к человеку, и его ложь иногда нужнее людям, чем унижающая правда.

Можно привести и другие примеры подобного рода расхождений между объективным смыслом текста и его авторской интерпретацией. Так что же, авторы не ведают, что творят? Чем объяснить такие расхождения? Многими причинами.

Во-первых, объективным расхождением между замыслом и исполнением, когда автор, часто сам этого не замечая, говорит не совсем то, что собирался сказать. Это происходит вследствие общего и еще не вполне ясного для нас закона художественного творчества: произведение всегда богаче смыслом, чем исходный замысел. Ближе всех подошел, очевидно, к пониманию этого закона Добролюбов: «Нет, мы ничего автору не навязываем, мы заранее говорим, что не знаем, с какой целью, вследствие каких предварительных соображений изобразил он историю, составляющую содержание повести "Накануне". Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни» («Когда же придет настоящий день?» Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 29).

Во-вторых, между созданием произведения и высказыванием о нем может лежать значительный промежуток времени, за который изменяется авторский опыт, мирозерцание, симпатии и антипатии, творческие и этические принципы и т.п. Так произошло, в частности, с Горьким в приведенном выше случае, а еще раньше с Гоголем, дававшим в конце жизни моралистическую трактовку «Ревизора», явно не

совпадающей с его первоначальным объективным смыслом. Иногда на писателя может сильно повлиять литературная критика на его произведение (как это случилось, например, с Тургеневым после выхода «Отцов и детей»), что тоже может вызвать желание задним числом «подправить» свое создание. Но главной причиной расхождения художественного смысла и авторской интерпретации является несовпадение художнического мирозерцания и теоретического мировоззрения писателя, которые нередко вступают в противоречие и почти никогда не совпадают. Мировоззрение логически и понятийно упорядочено, мирозерцание же опирается на непосредственное чувство художника, включает в себя эмоциональные, иррациональные, подсознательные моменты, в которых человек просто не может отдать себе отчет. Эта стихийная и во многом не контролируемая разумом концепция мира и человека ложится в основу художественного произведения, тогда как основой внехудожественных высказываний автора является рационально упорядоченное мировоззрение. Отсюда и проистекают главным образом «добросовестные заблуждения» писателей насчет своих созданий.

Пониманию чеховских принципов выражения авторской субъективности способствует письмо к Суворину, в котором сформулирован один из основных принципов чеховской поэтики: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (Письмо А.С. Суворину от 1 апреля 1890 г. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4. С. 54.).

Сложнее обстоит дело с попытками прояснить содержание художественного произведения с помощью привлечения внехудожественных высказываний писателя. Здесь нас всегда подстерегает опасность, о которой речь шла выше, – как правило, из внехудожественных высказываний можно реконструировать мировоззрение автора, но не его художническое мирозерцание. Их несовпадение имеет место во всех случаях и может привести к обедненному, а то и искаженному пониманию художественного текста. Контекстуальный анализ в этом направлении может быть полезен, если мировоззрение и мирозерцание писателя в основных чертах совпадают, а творческая личность отличается своего рода монолитностью, цельностью (Пушкин, Достоевский, Чехов). Когда же сознание писателя внутренне противоречиво и его теоретические установки расходятся с художественной практикой (Гоголь, Островский, Толстой, Горький), резко возрастает опасность подменить мирозерцание мировоззрением и исказить содержание произведения. В любом случае следует помнить, что всякое привлечение внетекстовых данных может быть полезным только тогда, когда дополняет имманентный анализ, а не заменяет его.

Литературный контекст

Привлечение контекста к анализу полезным оказывается сопоставление исследуемого произведения с другими произведениями того же автора, поскольку в массе яснее выявляются закономерности, присущие творчеству писателя в целом, его тяготение к определенной проблематике, своеобразие стиля и т.п. Этот путь имеет то

преимущество, что в анализе отдельного произведения позволяет идти от общего к частному. Так, изучение творчества Пушкина во всем его объеме выявляет проблему, не сразу заметную в отдельных произведениях – проблему «самостоянья человека», его внутренней свободы, основанной на чувстве сопричастности извечным началам бытия, национальной традиции и мировой культуре. Так, сопоставление поэтики «Преступления и наказания» Достоевского с «Бесами» и «Братьями Карамазовыми» позволяет выявить типичную для Достоевского проблемную ситуацию – «кровь по совести». Иногда привлечение литературного контекста оказывается даже непременным условием для верного постижения отдельно взятого художественного произведения, что можно проиллюстрировать на примере восприятия творчества Чехова прижизненной критикой. Ранние рассказы писателя, появлявшиеся по одному в газетах, не привлекали пристального внимания, не казались чем-то значительным. Отношение к Чехову меняется с появлением *сборников* его рассказов: собранные вместе, они оказались значительным фактом в русской литературе, яснее выявилось их оригинальное проблемное содержание и художественное своеобразие. То же можно сказать о лирических произведениях: в одиночку они как-то «не смотрятся», их естественное восприятие – в сборнике, журнальной подборке, собрании сочинений, когда отдельные художественные создания взаимно освещаются и дополняют друг друга.

Привлечение более широкого литературного контекста, то есть творчества предшественников и современников данного автора, также является в основном желательным и полезным, хотя и не столь обязательным. Привлечение такого рода сведений служит целям сопоставления, сравнения, что позволяет с большей убедительностью говорить об оригинальности содержания и стиля данного автора. При этом наиболее полезно для анализа сопоставление контрастных художественных систем (Пушкина с Лермонтовым, Достоевского с Чеховым, Маяковского с Пастернаком) или же наоборот, схожих, но различающихся важными нюансами (Фонвизин – Грибоедов, Лафонтен – Крылов, Анненский – Блок). Кроме того, следует учесть, что литературный контекст – естественный и ближайший для художественного произведения.

Изменения контекста во времени

Наибольшую сложность представляет историческое изменение контекста в процессе восприятия литературного произведения в последующие эпохи, так как утрачивается представление о реалиях, обычаях, устойчивых речевых формулах, бывших вполне обыденными для читателей прошлой эпохи, но совершенно незнакомых читателю последующих поколений, в результате чего происходит невольное обеднение, а то и искажение смысла произведения. Утрата контекста может, таким образом, существенно повлиять на интерпретацию, поэтому при анализе произведений отдаленных от нас культур необходим так называемый реальный комментарий, иногда очень подробный. Вот, например, с какими областями жизни пушкинской эпохи счел нужным познакомить читателя Ю.М. Лотман, автор

комментария к «Евгению Онегину»: «Хозяйство и имущественное положение <...> Образование и служба дворян <...> Интересы и занятия дворянской женщины <...> Дворянское жилище и его окружение в городе и поместье <...> День светского человека. Развлечения <...> Бал <...> Дуэль <...> Средства передвижения. Дорога». (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л, 1980. С. 416. Общий вывод, который можно сделать из всего сказанного, состоит в следующем. Контекстуальный анализ является в лучшем случае частным вспомогательным приемом, никак не заменяющим анализа имманентного; необходимость того или иного контекста для правильного восприятия произведения указывается организацией самого текста).

И это – не считая подробнейшего комментария к отдельным строчкам, именам, речевым формулам и т.п.

Вопросы и задания:

1. Что такое контекст?
2. Какие виды контекстов вы знаете?
3. Почему привлечение контекстуальных данных не всегда обязательно, а иногда даже вредно для литературоведческого анализа?
4. Что указывает нам на необходимость привлечения тех или иных контекстуальных данных?
5. Подберите литературные произведения для установки целесообразности привлечения к их анализу каждого из видов контекста, пользуясь следующей шкалой оценок:
6. а) привлечение необходимо,
7. б) допустимо,
8. в) нецелесообразно.

Список рекомендуемой литературы:

1. Мещеряков В. П. Основы литературоведения. Москва «Дрофа», 2003.
2. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. –М., 1997.
3. Фесенко Э.Я. Теория литературы. –М., 2008
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997.
5. Хализев В.В. Теория литературы. –М., 2005.
6. Художественное восприятие. Основные термины и понятия. Словарь-справочник./Ред. сост. М.В.Строганов. - Тверь, 1991.