

**Хомякова О.Р., доцент кафедры русской и  
зарубежной литературы БГПУ имени М.Танка**

**Анализ художественного произведения в аспекте стиля:  
синтаксис и композиция как слагаемые стиля**

Анализируя синтаксис и композицию как компоненты стиля, исследователь получает возможность понять присущий художнику способ структурирования мысли. Первичные структуры мысли материализуются, то есть делаются зримыми, обнаруживаются вовне в виде связи друг с другом слов (синтаксис) или частей (композиция).

**1. Синтаксис как слагаемое стиля.**

Анализ синтаксиса как слагаемого стиля предполагает учет по крайней мере двух основных моментов: 1) простота – сложность синтаксических единиц; 2) характер связи синтаксических единиц (непрерывность – прерывность, строгая логическая последовательность – фрагментарность).

И здесь, как и при анализе лексики, необходима не просто констатация факта, а объяснение функции. Сама по себе **констатация простоты или усложненности синтаксиса** ничего не дает. Важно понять внутренние установки художника.

«Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покати́лась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли» (А.С. Пушкин. Пиковая дама). В приведенном примере простые, нераспространенные предложения, зачастую ограничивающиеся только подлежащим, сказуемым и одним-двумя второстепенными членами, создают необходимую динамику повествования. Мысль не задерживается на подробностях, не относящихся или прямо не относящихся к делу. Соответственно количество дополнений, определений, обстоятельств, то есть членов, выражающих второстепенное для предмета повествования, ограничено. Пушкин не испытывает особой надобности в структуре сложноподчиненных предложений, в которых придаточные уточняют и конкретизируют авторскую мысль. Движение мысли не связывается указанием на время, место, причины, цели, условия происходящего. Пушкин доверяет своему читателю и не предлагает ему чрезмерных объяснений, обоснований, оправданий тому, что совершают герои. Пушкин не нуждается в утверждении своей концепции жизни, поэтому доказательства своей правоты поэт безмятежно оставляет за кадром (впрочем, как и саму концепцию). Пушкин не доказывает (что требовало бы соответствующего синтаксического обеспечения), а показывает. Поэтому синтаксис пушкинских произведений прост, ясен и не уводит читателя в сферу дополнительных комментариев. Пушкинская фраза не стремится к какой бы то ни было полноте и исчерпанности, чуждая дотошной обстоятельности, она раскрывает основы, игнорируя частности. Прав тот, кто не нуждается в объяснениях. В пушкинском синтаксисе отсутствует момент оправдания.

И совсем иные авторские установки выдает синтаксис Л.Н.Толстого. Траектории движения мысли в произведениях Л.Н. Толстого вычерчиваются в их сложности, разветвленности, многоступенчатости. Многочисленные «потому что», «не потому, что», «так как», «чтобы», «хотя» указывают на потребность автора не только объяснить причину поступков персонажа, но и отмежеваться от возможных ложных объяснений, а указать на цель и уточнить условия, при которых оказалось бы возможным то или иное событие. Сложный мир Л.Н. Толстого выражается сложноподчиненными предложениями, в которых главное многократно комментируется уточняющими причинами, целями, условиями, временем, местом и т.п. Уточнение и объяснение внутренних побудительных импульсов поступка в конце концов перевешивают изображение самого поступка. В конечном счете более важным оказывается не то, как поступил Пьер Безухов, а то, почему и в каких обстоятельствах он решил поступить так, а не иначе. Результат, к которому приводят Пьера его размышления, интересует Л.Н. Толстого меньше, чем путь к этому результату. Жизнь мысли, которая рождается и уясняется на глазах читателя, в толстовском мире значимее, чем ее итоги. Текущность мысли обнаруживает себя в формах, всегда готовых измениться и перейти в свою противоположность. Неизменность, постоянство и определенность эмоционально-волевых процессов присущи персонажам, находящимся на периферии толстовского художественного мира. Такова Элен, которая окостенела в своем эгоизме и примитивной чувственности.

Когда Л.Н. Толстой делал первые шаги на своем писательском поприще, громоздкость, тяжеловесность синтаксиса начинающего автора воспринималась критиками как недостаток мастерства. А.В. Дружинин советовал «дробить длинные периоды на несколько частей и точек не жалеть». В пример Л.Н. Толстому приводили Пушкина и Лермонтова, указывая на простоту, легкость, «прозрачность» синтаксического рисунка в произведениях первого или на ясность, удоборасчленимость и мелодичность синтаксиса второго. Однако долго и упорно работая над стилем, многократно отделявая свои предложения, Л.Н. Толстой остается верен своему «стилистическому бесстрашию» (А.В. Чичерин) и отнюдь не стремится к красоте синтаксического построения. Выбор между красотой и правдой Л.Н. Толстой сделал раз и навсегда, неизменно отдавал предпочтение тому, что он считал истиной. По глубокому убеждению писателя, истина никогда не достигается без труда и напряжения. Показывая движение ищущей мысли, Л.Н. Толстой одновременно разоблачает ухищрения, которыми люди обманывают себя. Правда рождается в борьбе с ложью и обнаруживает себя в непосредственном сопоставлении с многообразными красивыми подделками.

Часто в одной длинной и разветвленной фразе Л.Н. Толстой сводит воедино контрастные моменты бытия, демонстрируя их противоположность, но и их реальное единство. «Несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях и мундирах на полях и лугах, на которых сотни лет одновременно собирали урожай и пасли скот крестьяне деревень

Бородина, Горок, Шевардина и Семеновского», - в одном предложении сведены война и мир, противостоящие друг другу как смерть и жизнь, условные и истинные ценности. Именно сведенные в рамках одного предложения, они особенно остро обнаруживают свою нравственную несовместимость.

Важной характеристикой синтаксиса как слагаемого стиля является **связность или фрагментарность**. Писатели-классицисты стремятся к логической упорядоченности познаваемого мира. Соответственно нормативное и рассудочное классицистское мышление характеризуется четкостью синтаксических конструкций, которые демонстрируют связи между частями предложения, между отдельными предложениями в абзаце, между более крупными частями текста. Логика причинно-следственных, временных, уступительных, противительных и иных отношений вычерчивается с особой тщательностью. Мир представлен как единое целое, правильно оформленное, иерархически организованное. Союзы и союзные слова призваны обнажить доказательность и последовательность развития мысли.

У романтиков поиски организующего начала жизни неизменно завершаются констатацией алогичности бытия. Мир соткан из контрастов, логически не объяснимых, из фрагментов, обособленных друг от друга. Синтаксические единицы в романтических произведениях часто представлены в их автономности. Характерные для прозы классицистов сложноподчиненные предложения вытесняются присоединительными конструкциями, которые по смыслу могут быть мало связанными или вовсе не связанными. Логически необходимые элементы часто опускаются – романтики прибегают то к эллипсису (пропуску подразумеваемого слова или нескольких слов), то к умолчанию. С другой стороны, в романтических произведениях часты совершенно излишние, с классицистской точки зрения, повторы, ничего не дающие информационно, но усиливающие смысл сказанного. Логике доказательного суждения романтики предпочитают эмоциональную экспрессивность речи. В романтических текстах обильно используется инверсия. Нарушение прямого порядка слов импонирует романтическому сознанию собственной исключительности, «неправильности», изоляции из «правильного» мира.

## **2.Композиция как слагаемое стиля.**

Понять произведение искусства – значит понять тот «закон сцеплений», по которому связываются друг с другом отдельные единицы текста. Как писал в письме к Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. Л.Н. Толстой, «... для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» (1, т.17-18, с.785). Взятые в отдельности, и слово, и мысль, и мелодика, и ритмические фигуры

принадлежат всем и никому в особенности. Неповторимый индивидуальный образ мира формируется из сочетания согласованных между собой компонентов, которые упорядочены только данному автору присущим способом.

Французский театральный деятель Жан Вилар заметил как-то, что искусство есть способ приводить жизнь в порядок или беспорядок. Способов приводить жизнь в порядок или беспорядок, очевидно, столько же, сколько есть писателей, имеющих стиль.

А.Ф. Лосев фактически отождествляет исследование стиля с исследованием законов художественной композиции, когда пишет: «Стиль есть не что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей жизни». (2, с.153). В сходном духе о композиции (плане) в свое время высказался Бюффон, на которого ссылается А.Ф. Лосев в своей работе: «Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение; без него лучший писатель будет блуждать в потемках» (2, с.153).

На уровне анализа композиции необходимо принимать во внимание те же моменты, что и при анализе синтаксиса (простота – сложность, связность – прерывность). Кроме того, важно учитывать эквивалентность или неэквивалентность единиц, а также характер повторяемости различных единиц. Все эти моменты определяются образом автора. Центральное понятие композиции – автор как носитель определенной точки зрения.

Индивидуально присущий автору способ структурирования мысли проявляется в способе соединения слов и предложений (уровень синтаксиса) и в способе сочетания частей текста (уровень композиции). «Основанием» пушкинского стиля является равновесие контрастирующих смыслов. «Парные» компоненты встречаются таким образом, что любое определенное суждение ставится под сомнение. Структурный контраст, как правило, связывающий образы Пушкина, ведет к «колеблющейся характеристике» (Р. Якобсон) героев, ситуаций, жизненных установок. Пушкин дает возможность сравнить, например, реакцию на измену любимой женщины цыгана и Алеко (поэма «Цыганы»), показывает в ситуации отвергнутости и Татьяну, и Онегина (роман «Евгений Онегин»). Герои по очереди («сегодня очередь моя») пишут друг другу письма, объясняются в любви, дают «уроки» («И после ей наедине / Давать уроки в тишине»). Автор дает возможность и Онегину, и Татьяне попробовать себя в разных ролях, «со стороны» наблюдая за ними, иногда сочувствуя или возмущаясь, но никогда не представляя свою реакцию истиной в последней инстанции.

В лирических стихотворениях Пушкина уравниваются контрастирующие эмоции. Контраст, более или менее очевидный для читателя, не воспринимается как таковой автором. Пушкину «грустно и легко». Осень для него и «унылая пора» и «очей очарованье». Эмоциональная симметрия и дает то ощущение гармонии в мире и на душе, которое исходит едва ли не от каждого пушкинского произведения.

Если Пушкин то утаивает свою точку зрения на происходящее, то делает свою оценку подчеркнута субъективной, а значит не единственно истинной, то Н.Г. Чернышевский настаивает на своем мнении как на непререкаемой истине.

Чернышевский не только настаивает на безусловной истинности точки зрения автора, но непременно указывает на неправоту оппонента. Стилю Чернышевского присуще то, что М. Бахтин называл «скрытой полемикой». В «скрытой полемике» чужое слово «остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена... Каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему. По чужому утверждению о том же предмете... Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово» (3, с.383).

Скрытое присутствие чужого слова можно обнаружить и в стиле Достоевского. Но «корчащееся слово» (М.М. Бахтин) в произведениях Достоевского обусловлено неуверенностью героя, который нуждается в постоянных оговорках и объяснениях, заранее предвидя несогласие с собой кого-то более авторитетного, чем он сам. Речь героя Достоевского часто являет собой ответ на возможное возражение, оправдание перед предполагаемым обвинением.

И. Бунин последнюю точку над *i* часто доверяет ставить некоему новому лицу, которое вводится в последний момент и сюжетно в общем-то не предполагается. Так, в «Легком дыхании» в последнем эпизоде рассказа появляется классная дама Оли Мещерской, рассказывается ее история. Тем самым дается почва для сравнения судеб «немолодой девушки» («давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь» - говорит о ней автор, и юной гимназистки, чей портрет «с радостными, поразительно живыми глазами» висит на могильном кресте. Само же переключение внимания автора на судьбу новой героини как бы раздвигает рамки рассказа, судьба Оли Мещерской представляется уже как одна из возможностей жизни, неисчерпаемой и продолжающейся.

## Литература

1. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений: в 22т. / Л.Н. Толстой. - М., 1984. – 22т.
2. Лосев, А.Ф. Понимание стиля от Бюффона до Шлегеля / А.Ф. Лосев // Литературная учеба. – 1988. - №1.
3. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения/ Ред. кол.: Н.К. Гей и др. - М.: Наука, 1982.