

УДК 82 (091) "19"

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ИДЕЙНОЙ СТРУКТУРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сыромятников Олег Иванович

доктор филол. наук, профессор
Пермский государственный национальный
исследовательский университет

Аннотация. В статье излагается метод исследования идеи литературного произведения. В основе метода лежит представление о сложной структуре идеи, описываемой автором с помощью терминов «внешняя идея», «внутренняя идея», «идейный синтез», «главная идея творчества». Исследуя связи между различными элементами структуры идеи, автор формулирует метод ее исследования.

Ключевые слова: литературное произведение, структура, система образов, идея литературного произведения, главная идея, внутренняя идея, внешняя идея, идейный синтез.

THE METHOD OF STUDYING THE IDEOLOGICAL STRUCTURE OF A LITERARY WORK

Abstract. The article describes a method of analyzing the idea of a literary work. The method is based on the conception of a complex structure of the idea described by the author with the terms "external idea", "internal idea", "ideological synthesis", "the main idea of creativity". Studying the connections between various elements of the idea structure, the author formulates the method of its research.

Key words: literary work, structure, image system, idea of a literary work, main idea, internal idea, external idea, ideological synthesis.

Термин «идея литературного произведения» активно функционирует и в литературоведении, и в литературной критике на всем протяжении их существования, однако до настоящего времени его содержание однозначно не определено, что порождает множество вариантов его употребления. О терминологическом кризисе современного литературоведения говорят многие исследователи: «Язык литературоведения ныне находится в состоянии

брожения» [1, с. 194]; «основные компоненты содержания – тема, проблема, идея, пафос – определяются в литературоведении по-разному, зачастую противоречиво» [2, с. 14] и пр. И в результате, подчеркивает В.Е. Ветловская, «когда термины начинают удваиваться <...>, когда они теряют определенность содержательных границ и объема, они теряют вместе с тем и познавательный смысл. <...>. Когда это происходит, это значит, что литературная теория <...> зашла в тупик. Тут беда нынешнего состояния науки» [3, с. 23].

В современных исследованиях нередко вместо термина «идея литературного произведения» используется понятие «смысл произведения». Словарь С.И. Ожегова определяет «смысл» как «внутреннее содержание, значение чего-нибудь, постигаемое разумом» [4]. То есть речь идет о процессе, а не о результате (т.к. «постигаемое», а не «постигнутое») восприятия человеком содержания чего-либо, в данном случае – содержания литературного произведения. Несовершенный вид глагола «смыслить» указывает на незавершенность и принципиальную незавершимость этого действия, а значит «смысл» – это то, что можно познавать, но нельзя познать. Принципиальная непознаваемость смысла создает между предметом познания и познающим его субъектом гносеологический разрыв, который человеческое сознание «автоматически» заполняет различными идеями, далеко не всегда имеющими непосредственную связь с объективным содержанием литературного произведения. Результатом подобного «постижения» может стать в большей или меньшей степени субъективная интерпретация познаваемого, не связанная прямо ни с его объективным содержанием, ни с телеологическим импульсом автора. К тому же говорить о значении какого-либо произведения уместно лишь тогда, когда оно становится фактом общественного сознания. В данном же случае речь идет о значении, которым наделяет литературное произведение познающий его разум, и, разумеется, такое значение может иметь только субъективный характер. Сказанное дает основание утверждать, что понятие «смысл» в научном исследовании может использоваться лишь для субъективного выделения каких-либо аспектов идеи автора, но только тогда, когда в тексте нет прямых указаний на характер этих аспектов.

Тот же словарь дефинирует «идею» как «основную, главную мысль, замысел, определяющий содержание чего-нибудь» [4]. Это толкование интересно тем, что подразумевает возможность разделения понятий «идея» и «мысль» по основанию «целое и часть». Оказывается, что *идея* может проявлять себя и как «основная мысль» на фоне других, не основных; и как

«главная мысль», то есть управляющая другими, не главными; и как «замысел», в данном случае – литературного произведения. Таким образом *идея* является доминирующим элементом содержания, а следовательно, и всего литературного произведения, и должна по праву стать главным объектом научного исследования. Полагаем, что попытки игнорирования этого факта вызваны исключительно субъективными причинами: с одной стороны, нежеланием и неумением филологов работать с философскими категориями, а с другой – невежественным или волюнтаристским пренебрежением фундаментальными онтологическими и гносеологическими понятиями, принципами и закономерностями, лежащими в основе научного познания.

Между тем в науке неоднократно предпринимались попытки осмысления сущности идеи литературного произведения, в ряду которых особое место занимают исследования А.А. Потебни, впервые скрупулезно рассмотревшего связь *идеи* произведения с его *формой*. Различая в слове «*внешнюю форму*, т.е. членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» [5, с. 124], ученый утверждал, что «в поэтическом, следовательно, вообще художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание <...> и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ» [5, с. 128].

Подчеркивая, что «язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения» [5, с. 128], Потебня следовал мысли В. Гумбольдта о том, что «начиная со своего первого элемента, порождение языка – синтетический процесс, синтетический в том подлинном смысле слова, когда синтез создает нечто такое, что не содержалось ни в одной из сочетающихся частей как таковых» [6, с.107]. Следовательно, и *идею* произведения образует не простая совокупность мыслей, каждая из которых в основном ясна и выразима как для автора произведения, так и для его читателя, а новое качество, возникающее на основе этой совокупности в процессе *синтеза*, являющегося актом надрационального творчества, вследствие чего его продукт – *идея* нередко теряет свою ясность и выразимость. В результате оказывается, что «замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественное произведение

соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова» [5, с. 129].

Учение А.А. Потебни явилось важным шагом на пути понимания сути идеи литературного произведения. В нем впервые было отмечено основное противоречие *идеи*: с одной стороны, стремление к рациональности, выражающееся в *замысле*, а с другой, – тем более высокая абстрактность и невыразимость, чем более произведение совершенно в художественном воплощении. Также было показано взаимодействие основных «стихий» произведения: *идея* (чувство или понятие) воплощается во *внутренней форме* (образе), которая объективируется во *внешнюю форму* благодаря лексическим и другим средствам художественной выразительности. Однако этот продуктивный подход был отвергнут советской наукой, принявшей на вооружение точку зрения Г.Н. Пospelова: «Идея литературного произведения – это единство всех сторон его содержания; это образная, эмоциональная, обобщающая мысль писателя, проявляющаяся и в выборе, и в осмыслении, и в оценке характеров» [7, с. 103]. Длительное превалирование в литературоведении данной концепции создало иллюзию отсутствия проблемы идеи, тем самым переводя ее в латентное состояние.

Ситуация несколько изменилась только в середине XX века, что было связано с появлением ряда работ, посвященных проблеме идеи литературного произведения, среди которых следует отметить И.И. Виноградова «Проблемы содержания и формы литературного произведения» (1958). Отмечая, что «теория строения художественного произведения, теория содержания и формы» остается одним «из самых запутанных и неразработанных вопросов нашей эстетики и литературоведения», Виноградов ставит перед собой задачу «правильно понять взаимоотношения идейного содержания произведения со всеми остальными *компонентами* художественного произведения: с композицией, языком, ритмикой стиха», при этом рассматривая «содержание художественного произведения» как «осознанное отражение жизни (*идейное содержание*), а форму – как *образную форму*» [8, с. 170].

В художественном произведении, утверждает Виноградов, «образ выступает как форма выражения идеи, а идея определяет образ (содержание определяет форму)» причем форма «проявляет относительную самостоятельность и, в *известной степени*, сама определяет себя – определяет состав того образного материала, о котором повествуется в произведении» [8, с. 171-173]. Однако «не только идея определяет состав образной системы, но

и образная система произведения оказывает определенное влияние на идейное содержание», и зачастую «в процессе творчества именно образ ведет за собой идею, изменяя первоначальный идейный замысел, кристаллизуя идейное содержание произведения». Это происходит вследствие «сопротивления образного материала тому идейному заданию (у нас – первоначальному замыслу. – О.С.), которое существует в начале работы» [8, с. 174].

Виноградов ясно показал необходимость рассмотрения *идеи* как самостоятельного элемента содержания произведения, обладающего системообразующей функцией и занимающего в ряду других элементов доминирующую позицию. Подчеркивая сложность, разнонаправленность понятия «идея», он обозначил «три аспекта идейности произведения, хотя и связанные, но принципиально отличные друг от друга: *идейный замысел* – авторское истолкование изображенных им явлений жизни, представление писателя о том идейном содержании, которое заключено, по его мнению, в образной системе произведения; *идейное содержание* произведения, т.е. то понимание (объяснение), та оценка (приговор) жизни, которые действительно выражены в системе взаимосвязанных образов, в сюжете произведения; и то идейное воздействие произведения, которое определяет его *идейное значение*» [8, с. 156]. Эти «три аспекта» образуют содержание понятия «идея», характеризуя его основные стороны, находящиеся между собой в отношениях диалектического единства, допускающего противоречие «между идейным заданием и реальным идейным воздействием, которое по своему характеру может отличаться также и от идейного содержания произведения – от того объективного <...> содержания, которое одно имеет право называться идеей произведения, объективно, реально выраженной в нем» [8, с. 156].

Подход И.И. Виноградова представляется нам весьма эффективным, так как в его основе лежит гносеологически безупречное представление о диалектичном единстве формы и содержания любого (в т.ч. и языкового) явления. Однако необходимо помнить, что в этом единстве *содержание* выступает доминантой, детерминирующей все особенности *формы*. Поэтому мы считаем серьезной ошибкой сложившуюся в современном литературоведении традицию обособленного рассмотрения формы и содержания, породившую множество противоречащих друг другу и противоречивых внутренне определений их элементов и создавшую терминологическую путаницу, значительно осложнившую решение проблемы. Важность этого решения обусловлена объективным статусом *идеи* в системе

элементов литературного произведения, и особенно, по мысли Г.Д. Гачева, в романе. В нем «первична идея <...>, которая, как семя и ген и концепция-зачатие, конденсирует вокруг себя и собирает плоть фактов и частей, строя целое, образ...» [9, с. 65]. Подобное представление подчеркивает главенствующую функцию *идеи* в структуре элементов романа – она «строит образ», то есть создает форму себя же самой. На наш взгляд, для верного понимания этого процесса необходимо создание терминологической классификации путем разделения общего понятия «идея» на несколько более конкретных, отражающих какие-либо ее особенности.

О возможности такой классификации говорили многие исследователи. Так, А.А. Потебня, обращаясь к *идее* произведения, замечал: «Можно различить мысли: ближайшие по времени к восприятию образа <...> и более далекие от него, и вместе с тем более важные для нас...» [5, с. 125]. Ученый подчеркивал, что *идея* произведения состоит не из однородных, а из разноуровневых мыслей: тех, что очевидны, ярко выражены, лежат на поверхности произведения и тех, что скрыты в его ткани. Об этом же говорил и А.П. Скафтымов: «В художественном произведении много идей – это правда, но за этой правдой следует другая: эти идеи здесь существуют во взаимной связи, в иерархической взаимозависимости и, следовательно, среди многих есть одна центральная, обобщающая и для художника направляющая все остальные» [10, с. 318]. Л.И. Тимофеев, рассматривая *идею* как ответ на *проблему*, поставленную в произведении, предложил «классификацию типов главной идеи», для чего ввел понятия «идеи-вопроса», «идеи-ошибки» (ложный ответ) и «идеи-ответа» (верное разрешение поставленного вопроса) [11, с. 125-128].

Интересно, что И.И. Виноградов, допуская саму возможность подобной классификации, отрицал ее целесообразность: «Важно только осознать принципиальную необходимость учитывать при анализе главной идеи ее конкретный характер и отдавать себе отчет в том, что пафос произведения могут составлять идеи самого различного типа» [8, с. 81]. Однако уже в самом этом утверждении заложен один из подходов к классификации: *главная идея* (пафос) и подчиненные ей *неглавные* (выделяемые в типы по различным основаниям), при этом «главная идея произведения может быть весьма разнообразной по своему типу...» [8, с. 79]. К тому же сам ход рассуждений исследователя говорит об *объективной* необходимости создания подобной классификации. Так, размышляя о романе И.С. Тургенева «Накануне», он вводит новые термины, не раскрывая их и не используя в дальнейшем: «Итак,

рассматривая роман, мы можем <...> охарактеризовать его *основную идею* (курсив наш. – О.С.) примерно следующим образом...» [8, с. 135]. И далее: «Тургенев, <...> как только Инсаров становится ясен со стороны своих убеждений и своей психологической характерности, <...> увозит его вместе с Еленой в Венецию и заставляет умереть, пользуясь здесь возможностью проявить *вторую идею* (курсив наш. – О.С.) романа» [8, с. 137].

Ф.М. Головенченко указывал на то, что «в художественном произведении существует *главная идея*, которая образует весь образный материал, но могут быть и *второстепенные идеи*. Они находятся в подчиненном соотношении с *главной идеей* (курсив во всех случаях наш. – О.С.)» [12, с. 101]. При этом «наличие нескольких идей не разрушает художественного единства и целостности литературного произведения. Дело здесь в соотнесенности всех элементов произведения, в их соподчиненности по отношению к основной, главной идее произведения...» [12, с. 102].

Г.Л. Абрамович предложил членение идеи литературного произведения, при котором пониманию «общей идеи» произведения предшествует понимание других идей, составляющих идейное содержание: «Однако ограничиться пониманием лишь общей идеи нельзя. Нужно осмыслить весь идейный смысл романа <...>, а для этого необходимо понять идейную функцию в романе каждого действующего лица, каждого события, каждой картины (то есть *идеи* конкретного образа. – О.С.)» [13, с. 111]. Кроме *идеи конкретного образа* и *идеи всего произведения* исследователь использовал и более широкое понятие этого термина: «В литературной практике нередки случаи создания писателями целой группы произведений, имеющих общую идейно-тематическую основу» [13, с. 112], которая соотносится с *общей идеей* произведения так же, как последняя – с *идеей конкретного образа*.

Очевидно, что подобные произведения возникают тогда, когда автор пытается в различных формах выразить одну и ту же *идею*. При этом могут варьироваться сюжеты, темы, приемы композиции и даже жанры произведений, но однонаправленность идейного содержания связывает их воедино, вследствие чего они становятся автономными частями одного и того же произведения, раскрывающими разные грани одной *идеи*, которую уместно назвать *главной идеей* творчества писателя. По словам Потебни ее основной чертой является *невыразимость* в логических понятиях, поскольку *главная идея* всегда предстает как «бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому...» [5, с. 129]. Близкая мысль принадлежит и

Ф.М. Достоевскому: «Есть идеи невысказанные, и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека» [14, т. 21, с. 17]. *Главная идея*, указывает А.П. Скафтымов (в его формулировке – «задание»), предстает как «та общая психическая пронизанность, которую ощущает в себе художник, как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созиданием адекватной эстетически материализованной реальности» [15].

Полагаем, «бесплотность» *главной идеи* есть следствие того, что она является общим направлением движения познающей мысли художника, а не ее осуществленным итогом. Отсюда ее *невыразимость* во всей полноте (как любого движения) и *очевидность* для самого художника, как носителя этого движения. Подобная дуалистичность обусловлена самой природой *идеи*: с одной стороны, *идея* есть постоянно пополняемый результат освоения человеком объективной реальности, а с другой, она императивно и постоянно стремится к воплощению. Собственно, еще только возникнув в сознании, *идея* уже воплотилась в нем в виде образа или чувства, но человеческому сознанию трудно мириться с их зыбкостью и неуловимостью, и оно стремится запечатлеть *идею* в осязаемой, устойчивой форме: звуке, цвете, слове, предмете. Однако, постоянно стремясь к максимально адекватной форме, *идея* никогда не сможет воплотиться в ней полностью. Так проявляется диалектическое противоречие между статичной, стремящейся к прочности и незыблемости *формой*, и *идеей*, существующей лишь в движении и достигающей своих высот лишь в стремлении к наибольшей абстракции. Поэтому *идея*, являясь продуктом синтеза образов окружающей действительности в сознании художника, оказывается связующим звеном между материальным миром формы, всегда доступным рациональному истолкованию, и сферой высокого духа, над вершинами которого не властен и сам художник.

Подобная дуалистичность природы *главной идеи* отражает общую диалектику формы и содержания, а потому применительно к идее литературного произведения следует также говорить об ее **форме** (*внешней идее*) и **содержании** (*внутренней идее*). При этом, замечает Е.А. Киселева, «рассмотрение содержания и формы литературного произведения необходимо осуществлять с двух позиций – философской и литературоведческой, выявляя как их общность в трактовке данных категорий, так и отличия» [2, с. 11]. Поэтому, даже изучая эти две стороны *идеи* отдельно друг от друга, мы,

опираясь на те же общепризнанные представления об единстве формы и содержания, неизбежно приходим к необходимости говорить о **форме и содержании** *внешней идеи* (формы *главной идеи*) и о **форме и содержании** *внутренней идеи* (содержании *главной идеи*) *идеи*. В гносеологическом смысле, указывает В.Е. Хализев, «понятия формы и содержания служат мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла – от их воплощения, от способов их существования, т.е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Содержанием при том именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же – это организация и внешний облик предмета, его определяемая сторона» [1, с. 188].

Нам представляется, что наиболее полно диалектика **формы и содержания** *идеи литературного произведения* раскрыта в упоминавшейся выше работе И.И. Виноградова, в которой он, рассматривая «взаимоотношение между идейным содержанием и образной структурой произведения», представляющее собой «соотношение формы и содержания», отмечает случаи нарушения единства формы и содержания тогда, когда «образная система произведения не раскрывает с достаточной ясностью *внутренний идейный смысл* (курсив наш. – О.С.) произведения...» [8, с. 170]. Этот термин возникает как бы сам собой, исследователь его не комментирует и не придает ему особого значения, но факт этот знаменателен. Ведь если мы говорим о «внутреннем идейном смысле» (*внутренней идее*) произведения, то вполне допустимо говорить и о «внешнем идейном смысле» (*внешней идее*). При этом, продолжает исследователь, «нельзя считать, что содержание характеризует только внутренние процессы, а форма – только внешние. В действительности внутренние процессы могут иметь свои содержание и форму» [8, с.183]. Тем самым Виноградов дает все основания говорить о **содержании и форме** *внутренней идеи* литературного произведения. Утверждая, что «решающим требованием для образной формы является ее соответствие идейному содержанию», а главной задачей – «создание сюжета, системы образов, наиболее полно и ярко раскрывающих *внутренний идейный смысл*, отбор образных деталей, наглядно выражающих индивидуальный облик явления и его существенные черты [8, с. 185], он вводит новый термин – «*внешняя форма* (речевое повествование)», задача которой – «наиболее адекватно *передать образ, организовать восприятие* читателя при помощи тех или иных свойств художественной речи так, чтобы образное содержание было воспринято именно с той степенью впечатляемости, как желает того автор» [8, с. 185].

Считая необходимым уточнить данное положение, мы будем понимать под «внешней формой» **форму** *внешней идеи*, а под «образной формой» – ее **содержание**. Заметим, что Виноградов точно указал границы *внешней идеи* через ее функцию. Верхняя граница определена двуединой задачей: «передать образ» и «организовать восприятие читателя» так, «как желает этого автор» – речь явно идет о реализации авторского *замысла* посредством создания системы образов, каждый из которых помимо своей основной идеи может в определенных ситуациях выражать и ряд второстепенных идей (например, выполняя символическую функцию), тем самым создавая идейное содержание произведения. Таким образом, *замысел* образует нижнюю границу, а *идейное содержание* – верхнюю границу *внешней идеи*, являющуюся одновременно нижней границей (формой) *внутренней идеи*.

Идейное содержание в целом характеризуется рациональной определенностью своих элементов, в совокупности обеспечивающих «наиболее полное раскрытие содержания *внутренней идеи*». Именно об этом и говорил Виноградов, утверждая, что «художественная речь выступает как *форма* выражения *образного* содержания, в то время как образное содержание соотносительно, как форма, с *идейным* содержанием» [8, с. 186]. По сути, это же имеет в виду и Хализев, когда утверждает, что «в составе литературного произведения различимы две семантики: собственно языковая, лингвистическая (семантика-1), составляющая область обозначенных словами предметов, и глубинная, собственно художественная (семантика-2), являющаяся сферой постигнутых автором сущностей и запечатленных им (интуитивно или осознанно) смыслов. Именно эта, глубинная семантика составляет художественное содержание как таковое» [1, с. 195].

Общая диалектика рассмотренных выше понятий представляется нам следующим образом. *Главная идея* творчества писателя, воплощаясь в художественном произведении, определяет его *идею*, предстающую в диалектичных отношениях **формы** (*внешняя идея*) и **содержания** (*внутренняя идея*). *Внешняя идея* включает в себя *сюжет, систему образов, конфликт, проблему и первичную композицию* произведения. Завершением создания *внешней идеи* является *система образов*; взаимодействие идейно антагонистичных образов порождает *идейный конфликт* произведения, выражающийся в его основной *проблеме*. Наивысшая напряженность *идейного конфликта* соответствует максимальной воплощенности идейного содержания. Разрешением *конфликта*, ответом на *проблему* является *внутренняя идея*. Ее

нижняя граница (форма) одновременно является верхней границей (содержанием) *внешней идеи*, в то время как содержание *внутренней идеи* одновременно является формой *главной идеи*.

При этом *внешняя идея* присуща любым (даже нехудожественным) текстам, если они стали следствием телеологического импульса автора, и является достаточным условием для возникновения *внутренней идеи*, а его необходимым условием служит то, что Потебня называл «синтезом». Художник, побуждаемый своей *главной идеей* к творчеству, в результате *идейного синтеза* первоначального замысла и главной идеи творчества получает в воображении уже готовое произведение, после чего берет привычный ему материал и «отсекает от него все лишнее». Достоевский писал по этому поводу: «Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), – если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» [14, т. 29, кн.1. с. 39]. Если же мастерства или таланта художника окажется для этого недостаточно, то *синтез* может не произойти, и тогда попытки автора во что бы то ни стало придать своему произведению идейный «вес» приведут к разрушению художественной формы, нарочитости и тенденциозности.

Таким образом, идея литературного произведения, рассмотренная нами через соотношение общегносеологических категорий **формы** и **содержания**, предстает как сложное диалектическое единство *главной, внешней и внутренней идеи*. Под *главной идеей* мы понимаем результат процесса энтелехии, при котором идеи писателя, входящие в его индивидуальное сознание, стремятся к выражению в форме художественного произведения. Первой стадией этого процесса является *замысел* – рационально сознаваемое автором намерение выразить какое-либо чувство или понятие в художественном материале. В

результате воплощения *замысла* возникает произведение, состоящее лишь из *внешней идеи*. К его **форме** следует отнести *тему, сюжет, фабулу, систему образов и композицию*, а к **содержанию** – *конфликт, проблему и пафос*. Его главной особенностью является то, что автор поставил *проблему*, выразив (или не выразив) к ней свое эмоциональное отношение, но не указал возможных путей ее решения. Это произведение, *исследующее* реальность, но не *преображающее* ее.

Если же автор намеревался не столько изобразить действительность, сколько указать пути ее изменения (то, что называется идеологическим творчеством), то первое произведение, выражающее *проблему*, становится формой второго, заключающего в себе авторский вариант ее решения, который может быть представлен и как конкретное указание (нужно делать то-то и то-то) и как общее направление этого решения. В обоих случаях содержание этого решения будет обусловлено мировоззрением писателя, к которому принадлежит *главная идея* его творчества. Поэтому в случае, когда автор по какой-либо причине попытается выразить в произведении не то, что он *действительно* думает и чувствует, а то, что ему по каким-то причинам *нужно* выразить, неизбежно возникнет противоречие между уже имеющимся *объективным содержанием* произведения и рациональным авторским намерением. Оно может быть проигнорировано писателем, но обязательно будет воспринято читателем как художественный диссонанс, измена реализму. А если автор попытается «подправить» *объективное содержание* произведения под свое намерение, то неизбежно получит тенденциозность, «ходульность».

Настоящий художник всегда ищет пути гармонизации имеющегося *объективного содержания*, содержащего *проблему* произведения, со своим видением ее решения. Итогом становится *идейный синтез*, в результате которого может возникнуть новое идейное содержание – *внутренняя идея* произведения. Ее формой служит авторское решение *проблемы*, так как оно признаваемо автором и в большей или меньшей степени понимаемо читателями. Содержание *внутренней идеи* не может быть во всей полноте и завершенности выражено в художественном тексте, потому что оно отражает непрерывно развивающуюся *главную идею* творчества писателя, но на него обязательно указывают возникшие после *идейного синтеза* символические функции некоторых образов произведения и особенности его композиции.

Таким образом, *главная идея* творчества писателя, воплощаясь в художественном материале, становится *идеей* литературного произведения.

Формой идеи литературного произведения является *внешняя идея*, включающая в себя *тему, сюжет, систему образов, конфликт, проблему и первичную композицию*, а его **содержанием** – *внутренняя идея*, представляющая как единство предполагаемого автором решения *основной проблемы* произведения и результата *идейного синтеза содержания внешней и формы внутренней идеи*. Содержание *внутренней идеи* произведения обусловлено мировоззрением писателя, частью которого является *главная идея*. При этом, если *внешняя идея* всегда наличествует в произведении, то *внутренняя* возникает только как итог *идейного синтеза*.

Подобное представление о внутренней структуре идеи литературного произведения предполагает следующий порядок ее изучения:

1. *Вне текста* исследуемого произведения (используя публицистическое, эпистолярное наследие писателя, а также иные произведения того же периода творчества): а) получить максимально полное представление о *главной идее* творчества писателя в период создания им данного произведения; б) установить временные рамки и этапы *идейного синтеза*; в) выявить авторскую оценку законченного произведения.

2. *Непосредственно в тексте* (с использованием авторских редакций и подготовительных материалов): а) определить **форму** и **содержание внешней идеи** (от замысла до конфликта, обозначающего *основную проблему*); б) определить **форму внутренней идеи** (пути решения *основной проблемы*). Если найденная **форма внутренней идеи** соответствует содержанию *главной идеи*, то звено, связующее их, будет являться **содержанием внутренней идеи**. В результате будет получено полное и объективное представление обо всех элементах идейной структуры произведения в их иерархической связи.

Представляется, что данная методология эффективна преимущественно для анализа произведений идеологических, создаваемых с целью выразить отношение автора к происходящему в окружающей действительности, и может оказаться фактически неприменим для исследования постмодернистских артефактов и продуктов свободной экзистенции.

Список литературы

1. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002, 437 с.
2. Киселева Е.А. Введение в литературоведение. Пермь: Изд-во ПГТУ, 2001, 59 с.

3. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. 214 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Любое издание.
5. Потебня А.А. Мысль и язык. Киев: СИНТО, 1993. 192 с.
6. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. 400 с.
7. Введение в литературоведение: Учебник для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Пospelов и др.; Под ред. Г.Н. Пospelова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988. 527 с.
8. Виноградов И.И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М.: Изд-во МГУ, 1958. 216 с.
9. Гачев Г.Д. Исповедь, проповедь, газета и роман // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К.А. Степанян. М.: Классика плюс, 1996. с. 60-67.
10. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худ. литература, 1972. 543 с.
11. Тимофеев Л.И. Теория литературы. М., 1948. 382 с.
12. Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1964. 318 с.
13. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1979. 352 с.
14. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти томах. Л.: Наука, 1972-1990.
15. Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы: Уч. зап. Саратовского ГУ им. Н.Г. Чернышевского. Словесно-историческое отделение педагогического ф-та. Саратов, 1923. Т.1. Вып.3. С. 60 / Цит. по: Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1964. С. 104.

© О.И. Сыромятников, 2021