

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Часть 1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Литература как искусство, оперирующее временем

Литература, призванная отражать мир, человека и их сложные взаимоотношения, оперирует важнейшими параметрами человеческого существования — пространством и временем. Изображая жизнь человека как процесс, будь то становление или деградация, литература выступает как временное искусство, что объясняет специфику композиции литературных произведений и задает нам направление для композиционного анализа.

Основой сюжетно-композиционных построений в литературе является своеобразие пространственно-временной художественной (литературной) модели. Художественное пространство и художественное время существуют в искусстве как переживаемые — и в этом их неповторимая специфика. Взаимодействие человека и мира происходит в пространстве и во времени, поэтому литература вычленяет категории пространства и времени как самые важные, особые формы бытия, отраженного в образе мира. Назовем, следуя за М.М. Бахтиным, пространственно-временную связанность **хронотопом**, имея в виду важное свойство литературы: своеобразно оперировать пространственно-временным континуумом [3]. Следует отметить, что *художественное время субъективно и свое неповторимое воплощение оно находит в творческом замысле писателя*. Об истинном мастере не будет преувеличением сказать: каждое художественное произведение у него требует своей, новой и единственно возможной модели хронотопа. Именно хронотоп "удерживает" и делает специфичной ту или иную композицию в произведении.

Литература в первую очередь имеет дело с художественным временем: ее относят к разряду временных искусств. Исследования психологического времени [16] показывают наличие особых свойств. Эти особые свойства психологического времени являются важнейшим арсеналом литературы.

Герои литературных произведений проживают порой в считанные секунды целую жизнь перед лицом трагически заостренной ситуации, при каких-либо экстремальных обстоятельствах. И напротив, из восприятия человека иногда "выпадают" огромные периоды без событий или периоды вынужденного бездействия. Жизнь персонажей складывается отнюдь не из повседневных проявлений, сиюминутных переживаний и поступков настоящего времени, как раз наоборот — реальное и психологическое время не совпадают никогда. **В педагогическом** плане донести эту ведущую мысль до учеников важно с самого начала — она все собой определяет. Если ее принять, становится понятным, почему нередко в произведениях сны, воспоминания и ассоциации играют более важную роль, чем та жизнь, которой герои живут в дне сегодняшнем. Случайное событие может обратить героя к прошлому, извлечь из глубин этого прошлого целые пласты жизни, которые до этого казались ему несущественными. Фрагмент жизни может проживаться персонажем столько, сколько этого требует авторский замысел, направленный на решение «сверхзадачи» произведения.

В самом простом виде прообразом литературного произведения служит хроника. Но хроника, при всей ее кажущейся объективности, всегда несет на себе отпечаток личности пишущего, который так или иначе производит селекцию описываемых событий. Классический роман как бы имитирует собой хронику, но на самом деле при ближайшем рассмотрении от нее мало что остается: авторское обращение со временем отодвигает литературу от хроники, а значит, и от объективности, на все более почтительное расстояние. Вот почему сны героя, рефлексия или размышление о прошлом заполняют текст настолько, что реальное "настоящее" в сопоставлении с тем, что его занимает, становится вообще незначимым. На этом принципе выстроен грандиозный многотомный суперроман «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, и его невозможно понять, не постигнув закономерной особенности и субъективности художественного времени [21].

Всякий литературный прием продиктован авторским замыслом, но замысел и воплощение взаимосвязаны. Автор может обратиться как к настоящему, так и к прошлому или к будущему — это невозможно ни в каких иных видах искусства. Такая художественная свобода делает литератора универсальным творцом: он волен творить свои особые миры со своими особыми художественными временами. Например, связка обычных и необычных "времен" (библейское время, вечность, трансцендентные времена) в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"

Те или иные времена и приемы их использования находятся в прямой зависимости от творческой задачи, вернее — сверхзадачи. Так, когда требуется подчеркнуть, что самое важное у персонажа — позади, и он, осмысляя жизнь, подводит итоги, то часто на оценку или переоценку прошлого используется "текущее время" жизни героя. Этот прием применен, например, в повести «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого [24].

Некоторые психологические состояния героев, получившие импульс в настоящем, приводят к событиям «давно минувших дней», заставляя пережить одно мгновение [10] как вечность (рассказ «Неточка Незванова» Федора Достоевского). Это субъективное начало в восприятии и передаче времени, протекающего с *разной скоростью и разной степенью интенсивности* — в зависимости от воли автора, — и образует неповторимую специфику пространственно-временных отношений в литературе как искусстве слова и как временном искусстве.

Неповторимость — условие талантливой литературы. Но при этом никто не отрицает и необходимость определенного "писательского ремесла" и его устойчивых приемов. Существуют общие закономерности, присущие *композиции* вообще, следование которым является важнейшим условием художественного воплощения авторского замысла. Проявляется это не только в искусстве, но и в прикладных формах — например, в ораторском искусстве [6; 7; 13; 14; 17; 15].

Композиция как закономерность

Для понимания идейно-образных взаимосвязей художественного мира важно учитывать сюжетно-композиционный аспект. Он далеко не так прост, как может показаться на первый взгляд. Обратимся к некоторым определениям.

"Композиция есть способ организации художественного материала, преследующий цель достижения определенной художественной выразительности. Такой способ организации имеет достаточно точную меру — степень напряженности, присутствующей в композиционной пружине. А напряженность произведения есть отпечаток, слепок определенного исторического времени и его неповторимого менталитета; возникает она вне зависимости от того, осознает это его творец или нет" [1].

Сказанное позволяет не только зафиксировать основную мерность художественной композиции вообще ("напряженность"), но и представить ее визуально, в виде условного "графика композиции" — распределения степени напряженности по композиционному времени.

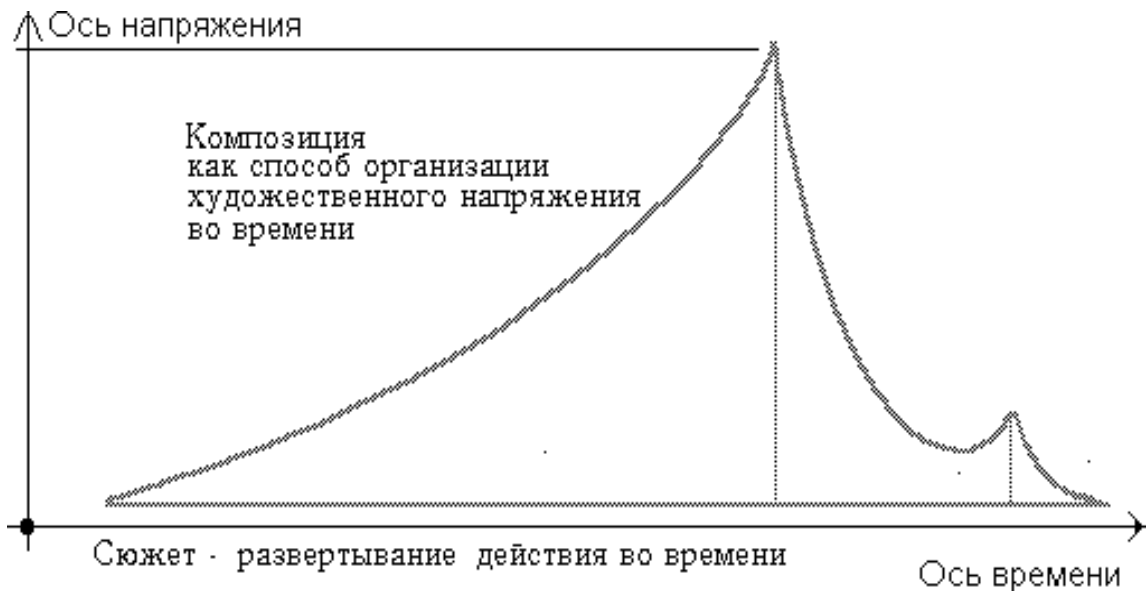


Схема 1.

Всеобщность данного построения условна. Здесь изображена композиция эталонного типа, психологически адаптированная к человеку по золотому сечению, присущая классическим произведениям и фольклору. Все прочие типы композиций — ее модификации.

Теперь определимся, что такое сюжет и почему композиция и сюжет не одно и то же, почему они находятся в сложном структурном взаимодействии.

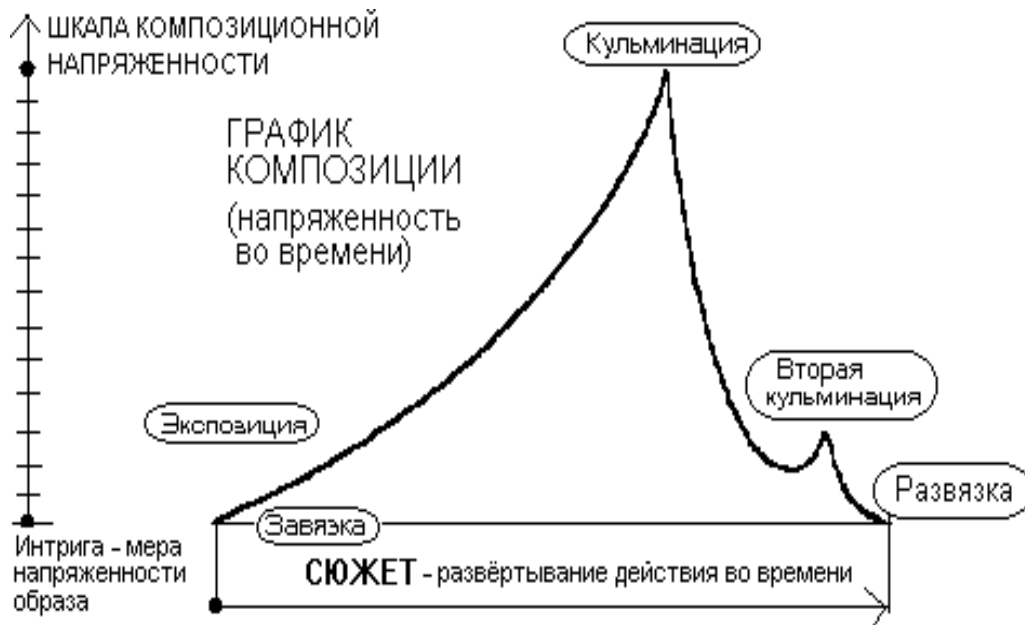


Схема 2.

В традиционном — школьном! — толковании сюжет дан как *цель событий* в эпическом, драматическом и лиро-эпическом произведениях, а композиция — как *последовательность расположения всех частей*

произведения. Обе формулировки, при всей их простоте, не дают исчерпывающего представления о предмете толкования в силу их смысловой размытости, отсутствия качественных параметров. Зафиксировав этот недостаток, будем приближаться к более точным определениям постепенно, вскрывая общие черты в ряде постоянно применяемых писателями композиционных приемов, работающих на создание напряжения.

Одним из таких всеобщих приемов является *интрига*. В художественном произведении интрига проявляется, как правило, скрыто: она обнаруживается каузально — как некая "тайная смысловая и психологическая причина напряженности, заданная явным или тщательно спрятанным столкновением противоположностей. Подобно пружине в детской заводной игрушке, интрига держит на себе функцию "завода", а сама траектория движения заводной игрушки, коллизии и столкновения на ее пути и есть сюжет. Исходя из этого простого примера-анalogии можно охарактеризовать *сюжет* как способ развертывания интриги, как проявленность ее действия в композиционном времени" [1].

Так композиция получает свое полное определение: это — *развернутое напряжение во времени*, или шире — способ бытия образа во времени [1]. В графическом виде это изображено на схеме 1. Причем это определение относится не только к литературе, где время является главным материалом, но и к любому иному искусству (известны и искусствоведческие проблемы времени в скульптуре и живописи, и роль времени в архитектуре, и так далее). Организация времени такого типа иногда называется "сценированием" и успешно применяется в прикладных видах деятельности (например, в педагогике это — "сценирование" лекции или семинара).

Композиция может быть представлена как временная организация того или иного типа выразительности — таково еще одно ее определение в особом ракурсе. Зафиксируем его в схеме 3.

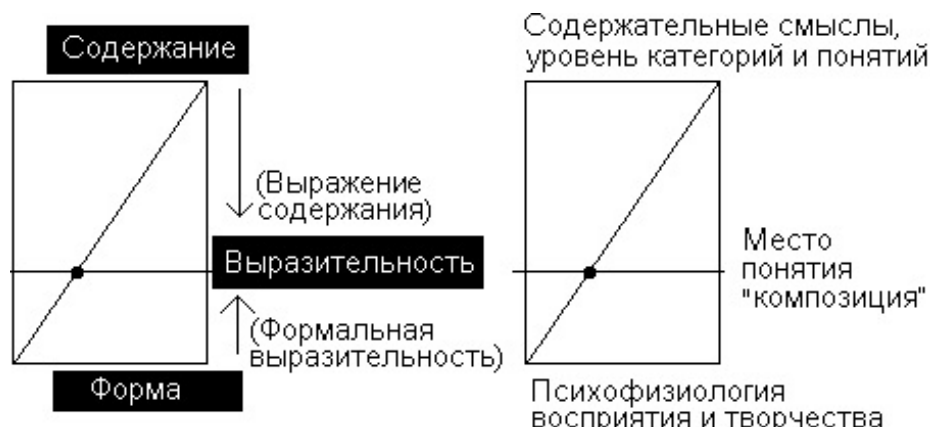


Схема 3.

Композиция в этом смысле должна рассматриваться и с точки зрения содержания (категории, стили, модусы выразительности, развернутые до уровня конечной эмоции, фиксирующей интонацию), и с точки зрения формальной (соответствующие им типы поэтик и конкретные формальные приемы и способы организации композиции). Композиция может быть также рассмотрена и с точки зрения психофизиологии (соответствующий набор психологических композиционных ключей, обеспечивающих ту или иную выразительность).

Интонационно-ритмическая организация композиции

В рамках данной темы нас больше интересует формальный аспект композиции — структура ее организации. С этой точки зрения, важнейшими инструментами являются *пропорции, ритм, метр*, поскольку композиция решает задачу развертывания образа *во времени*.

Слово «**ритм**» в переводе с греческого обозначает «течение»; сущность всякого ритма заключается в движении. Динамика ритма обеспечивается *чередованием* элементов формы, их акцентированием, повторением, нарастанием, убыванием. *Ритм как средство организации композиции* означает *закономерное чередование* соизмеримых и чувственно ощутимых элементов. Если ритм — это чередование разного, то **метр** — это повторяемость одинакового, иногда — одного и того же. Ритм создает динамику, задает внутреннюю напряженность, организует движение элементов. Сложный ритм включает систему элементов, объединяемых пропорциональной зависимостью нарастания или убывания.

Ритм — это нарушение метра, причем такое нарушение, которое имеет своей целью создать особый художественный эффект эмоционального воздействия на потенциального читателя или слушателя. Исследователь содержания понятия "ритм" С.М. Бонди [4, 116-117] вычленяет три положения, характерные для ритма:

1) понятия «ритм» и «ритмичность» относятся только к явлениям, протекающим во времени, к процессу;

2) о ритме можно говорить только тогда, когда различные (по качеству, силе, длительности) элементы этого процесса протекают, *чередуюсь* закономерно, упорядоченно, равномерно;

3) такой закономерно протекающий процесс можно назвать ритмичным только в случае, когда эта закономерность, упорядоченность протекающих во времени явлений непосредственно ощущается нами особым чувством («ритмическим чувством»).

Общее рабочее определение понятия "ритм", в итоге своего анализа резюмирует автор, можно сформулировать так: это — "непосредственно ощущаемая нами упорядоченность, закономерность чередования различающихся между собой элементов процесса, т.е. явления, протекающего во времени" [4].

Бонди рассуждает о ритме в контексте временных искусств. Близкую ему формулировку понятия "ритм" по отношению к архитектуре дает исследователь ритма в искусстве М. Гинзбург [7], который пишет о наличии у человека особого "ритмического чувства".

В своей формулировке Бонди делает акцент на таком свойстве ритма, как *закономерность*, исключив устоявшееся до этого свойство периодичности в признанном прежде определении. Этому послужил следующий веский аргумент: "Структура... закономерностей... не может быть сведена к простому повторению однозначных (или, как иногда говорят, соизмеримых) явлений, т.е. простой периодичности. Во многих случаях она гораздо сложнее, и точного и верного анализа подобных закономерностей у нас еще нет. А между тем непосредственное ощущение при хорошо развитом ритмическом чувстве всегда показывает нам наличие какой-то закономерности, упорядоченности в подобных явлениях" [4, 117].

В статье "Как делать стихи" [19] В.Маяковский посвятил ритму удивительные слова: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм или электричество — это виды энергии».

Основные свойства ритма: периодичность, равномерность (или какая-нибудь иная, более сложная закономерность) — в искусстве важны не сами по себе, а лишь как средство привести душу читателя (слушателя, зрителя) в такое состояние, когда каждое, даже малейшее отклонение от этой равномерности быстро ощущается нашим ритмическим чувством, что и используется творцом для выразительных целей — создать характер, придать произведению художественную жизнь.

Но эстетическое значение подобные отклонения сохраняют при условии, когда они не слишком часты и не чересчур нарушают закономерность ритма, иначе ритм «рвется» и происходит как бы «выключение электрического тока» (Маяковский). Следовательно, нарушение ритма (например, пиррихий — в поэзии, синкопа — в музыке и т.д.) в художественном произведении — слишком мощное средство воздействия, поэтому использовать его как художественный прием нужно с чувством меры, крайне редко.

У В.Солоухина по поводу знаменитой статьи Маяковского есть существенное замечание. Маяковский, говорит он, должен был назвать свою статью "Как я делаю стихи", то есть такого рода поиск ритма (вышагивание) свойствен лично ему, поскольку четкая ритмическая конструкция определяла собой основной строй его поэзии. Но это вовсе не обязательно по отношению к другим поэтам.

Ритм имеет, таким образом, еще и тонко определяемое интонационное значение. Многие поэты, описывая творческие муки, отмечают, что сначала ищется некий звук, интонация, и вот она-то и облекается в тот или иной необходимый ритм. Здесь ритм уже не форма, а определенная, интонированная выразительность.

Пропорциональное построение композиции

Не менее важны для понимания композиции **пропорции** [14; 83; 22; 23]. Воспользуемся формулировкой данного понятия, которую предлагает один из исследователей этой проблемы [14].

Пропорции — это соразмерность элементов, согласованная система отношений частей между собой и целым, придающая предмету гармоническую завершенность. Пропорции могут существовать не только применительно к пространственным отношениям (где они наглядны и очевидны), но и во временных искусствах, где пропорционально соотносятся части композиции.

Идеальных пропорций, утверждают искусствоведы, нет. Между тем есть пропорции, своеобразно "резонирующие" с нашей психикой, способствующие восприятию произведений искусства. Это — особая тема, где можно развернуть типологию композиционных пропорций применительно к разным типам выразительности. Но в любом случае, чтобы это сделать, нам понадобится некая опорная система пропорций, значимая для искусства в целом. И она есть.

В течение многих веков был накоплен опыт применения в искусстве "золотой пропорции". Ее знали египтяне и греки, она была описана итальянским купцом и математиком Леонардо Фибоначчи в эпоху Возрождения как натуральный ряд чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... Эта пропорция (соотношение двух соседних чисел ряда Фибоначчи) известна под названием "божественной пропорции" и «золотого сечения». Развернуто ее удивительная суть выражена рядом, в котором цифровое значение каждого номера равно сумме двух предыдущих ($1+2=3$, $3+5=8$, $8+13=21$ и т.д.). Доказано, что ряд золотого сечения благотворно влияет на психику, гармонизируя ее [6; 13;

18]. Известна также и предположительная причина: один из ритмов нашего мозга настроен на эту пропорцию [18]. Ряд золотого сечения успешно применялся в архитектуре [7; 23], которую недаром называют "застывшей музыкой" (Модульор Ле Корбюзье, ряды Жолтовского).

Применение золотой пропорции для анализа композиции и при построении эталонного композиционного ряда

Анализом композиции по ряду золотого сечения в разное время занимались многие исследователи и художники.

Из дневников и статей Сергея Эйзенштейна ("Монтаж-38") и монографии о нем [28; 27, 155-157] известно, что создатель фильма «Броненосец Потемкин» решил проанализировать его композицию с точки зрения «золотого сечения», уже после работы над фильмом. И обнаружил, что части фильма во времени четко соотносятся с рядом чисел золотого сечения [13; 18].

О чем свидетельствует этот факт? Настоящее художественное произведение, к какому бы виду искусства оно ни относилось, подчиняется правилу «золотого сечения», даже если создатель его не имел специальных знаний, когда над ним работал. Мастер в истинном значении этого слова настроен на оптимизацию своего произведения по отношению ко множеству людей сразу, интуитивный уровень художника уже сориентирован на восприятие читателя, зрителя, слушателя, т.к. *законы творчества совпадают с законами восприятия*. Поэтому наличие в произведении ряда «золотого сечения» мы можем представить как достаточно объективный критерий профессионализма его творца. Числовой ряд образует как бы "невидимую ритмическую сетку" — каркас произведения искусства.

Это имеет простой педагогический смысл: числовой ряд открывали для себя многие независимые исследователи [15]. Но знать закономерность — это одно, а применять ее — уже другое. Применим эту закономерность к нашим простым педагогическим целям — к способу анализа литературных произведений и организации написания сочинений.

В зависимости от необходимой точности мы можем представить литературное произведение *как длительность* через числа ряда Фибоначчи — и тогда обнаружим одну закономерность: если количество смысловых частей обозначить одним из чисел этого ряда, то кульминация будет представлена предыдущим числом. Так, если длительность композиции 34 части, то место кульминации — 21-я часть; если длительность 21

Основные элементы композиции

Теперь представим композицию со всеми необходимыми элементами - завязкой, развитием действия, кульминацией, развязкой и определим их.

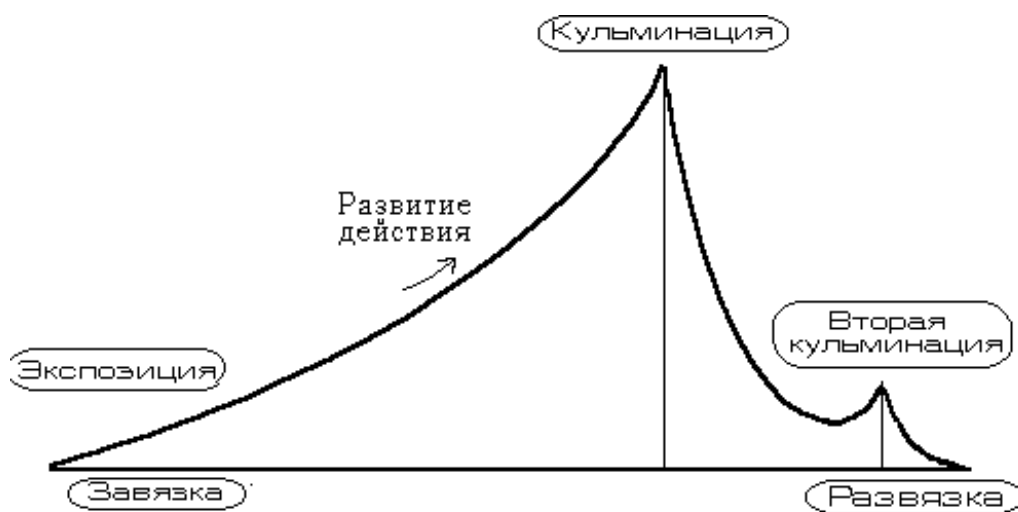


Схема 6.

Завязка — ситуация, побуждающая героев к действию, *развязка* — ситуация, представленная в произведении как результат композиционного действия. *Кульминация* — главная смысловая точка в развитии действия, несущая наивысшее напряжение. Кульминация — это нерв произведения! Иногда ее еще называют главной (или содержательной), поскольку существует и вторая, формальная, кульминация (или микрокульминация) как *последний* всплеск развития сюжета. Ее местов композиции — перед развязкой, и после главной кульминации. *Микрокульминация* — это элемент классического построения, демонстрирующий, как правило, образцовое соблюдение пропорций композиции. Ее описание (применительно к театру) принадлежит В.Э. Мейерхольду [8].

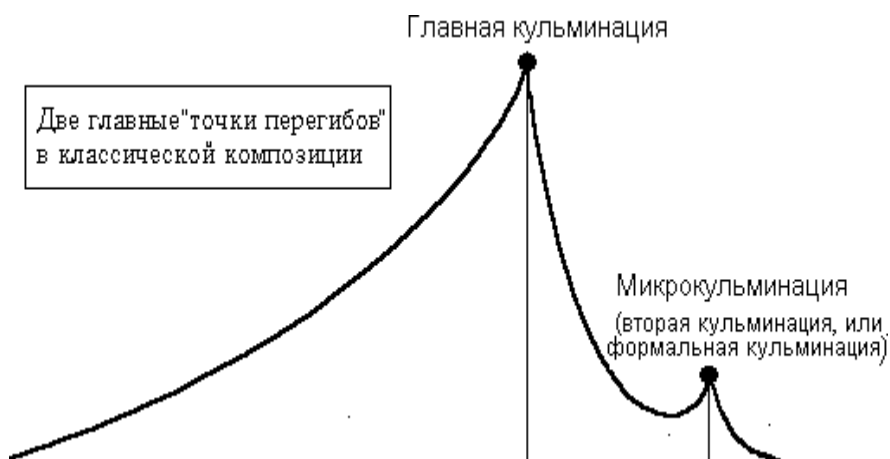


Схема 7.

И еще об одном элементе композиции следует упомянуть — об *экспозиции* как некой "нулевой ситуации" (нулевой ее теоретики литературы называют потому, что в ней ничего не происходит). Писатель использует экспозицию как ключ к созданию читательского настроения. В экспозиции идет указание на некоторые условия, в которых будут происходить действия, место и время описываемых событий, реже происходит введение конкретных героев.

Ведущий тезис и основная мысль произведения могут стоять в начале произведения (например, Толстой очень любил этот прием). Но, поскольку восприятие читателя в экспозиции еще не подготовлено, это должна быть настоящая яркая мысль, остро художественная и выступающая в качестве лейтмотива, явного или скрытого. Так или иначе она станет понятна в конце, через все, что было развернуто в композиции. Такая экспозиция подобна прологу в греческой трагедии: она заранее возвещает о том, что случится с героем. Это подобие (пролог — экспозиция) нельзя назвать случайностью: в нем — корни преемственности эстетических традиций внутри самой литературы. У экспозиции есть своя "родословная". Сохранилось предание, что пролог в греческой трагедии создал Еврипид; он объяснял такое вступление тем, что считал недостойным для автора интриговать зрителя неожиданным поворотом действия. Эта установка импонировала и Льву Толстому, который тоже часто пренебрегал интригой, во всяком случае не акцентировал ее, в отличие от Достоевского, автора романов "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", где интрига играет существенную роль [11; 12].

Часть II. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИИ

Первые понятия о композиции следует давать детям как можно раньше, облакая в художественную форму каждый ее элемент.

Начинать следует с выделения кульминации. Кульминацию надо преподнести очень ярко — чтобы она навсегда стала доминантой в их представлении среди всех других компонентов. Пусть для них это будет ЛУЧ, высветляющий авторский замысел.

Кульминация — наивысшее напряжение в развитии действия; это — нерв произведения. И только развязка принесет высвобождение от этого напряжения, воздействуя как очищение чувства и вызывая *катарсис*. «Катарсис» — термин Аристотеля, дословно означающий

в переводе с греческого «очищение»; последующие эстетики трактовали его как обостренное переживание красоты. Прекрасное по меткости определение катарсиса есть у Шкловского: «ощущение освобождения, снятие боли красотой необходимости» [25]. И эту способность искусства, предельную выразительность, можно и нужно использовать в процессе анализа произведения, чтобы проверить и понять правоту автора данного определения на опыте читательского переживания [25; 26].

Заостренное внимание на кульминации поможет детям осознать ее высокую роль и предназначение. Не будет преувеличения, если дети придут к простой мысли: *ради кульминации* замысел автора облекается в целое произведение, ради кульминации происходит у художника сложный поиск творческого выражения.

Используя детское воображение, во многом мифологическое по своей природе, можно начать простейшую исследовательскую работу: опираясь поначалу на малые жанры литературы, ориентируясь в основном на событийную канву, начать анализировать место кульминации в композиции. Для иллюстрирования композиции в художественном произведении можно привлечь веками отшлифованные мифы, сказки, рассказы, новеллы.

Вот некоторые примеры композиционного анализа (выделения кульминации), взятые из нашей педагогической практики.

Три типа композиции демонстрируют три сказки Андерсена [2].

«Снежная королева» — пожалуй, самое классическое построение, ставшее эталоном для многих сказочников мира. В структуре композиции этой сказки мы обнаруживаем все описанные выше элементы идеального композиционного построения:

- *экспозиция* — «зеркало и его осколки»,
- *завязка* — глава «Мальчик и девочка»,
- *кульминация* — «Герда находит Кая в чертогах Снежной королевы»,
- *микрокульминация* — обратный путь,
- *развязка* — возвращение домой, к розам.

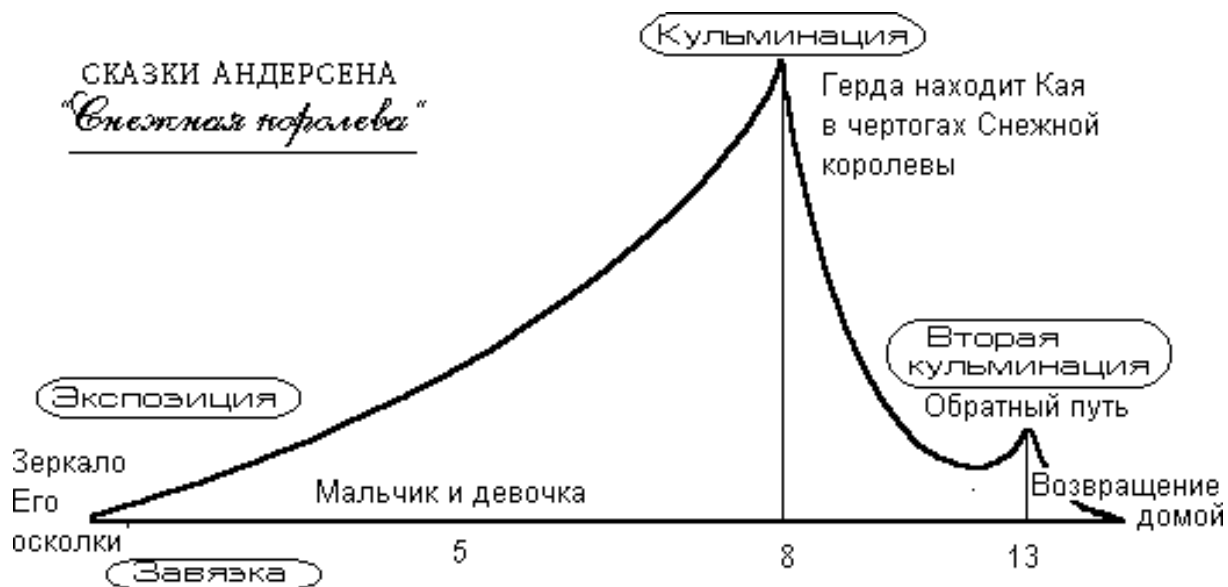


Схема 8.

Обратимся ко второму произведению. Это *«Дюймовочка»*.

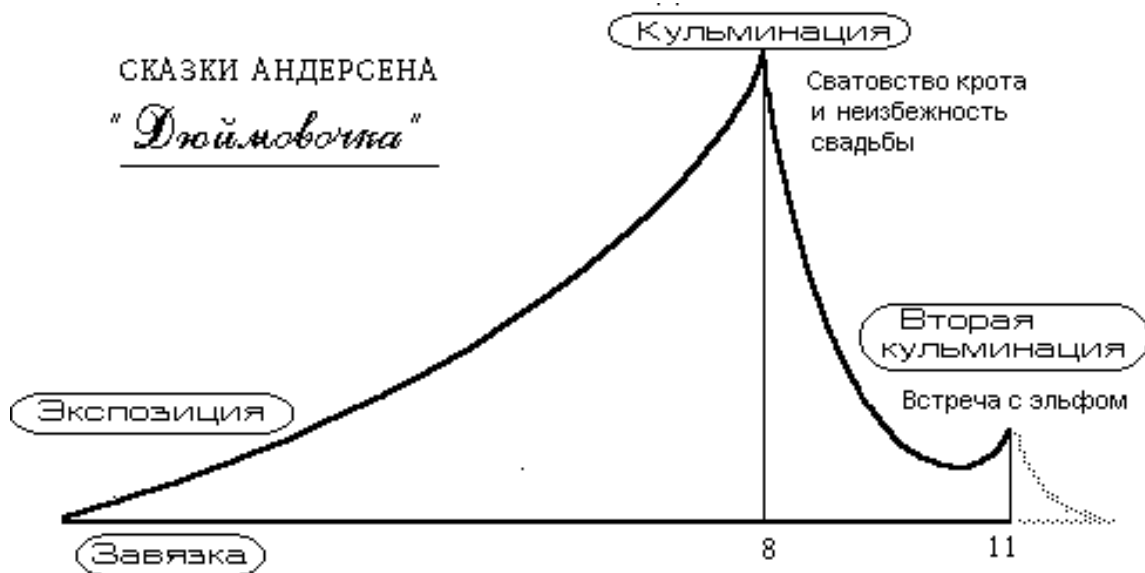


Схема 9.

Эта композиция применяется во многих сказках, где, как правило, конец приводит к свадьбам, — герои находят друг друга, а дальнейшая их судьба обрисовывается формулой счастья: «Жили они весело и дружно». Все страдания на пути к этому окончательному счастью выступают только в качестве необходимых испытаний, за которые

герой (героиня) и получает самую большую награду. Все пять частей композиционного построения в этой сказке тоже налицо, но последняя часть как бы намеренно укорочена, ускорена и доведена до символа.

И третье, “Гадкий утенок”.

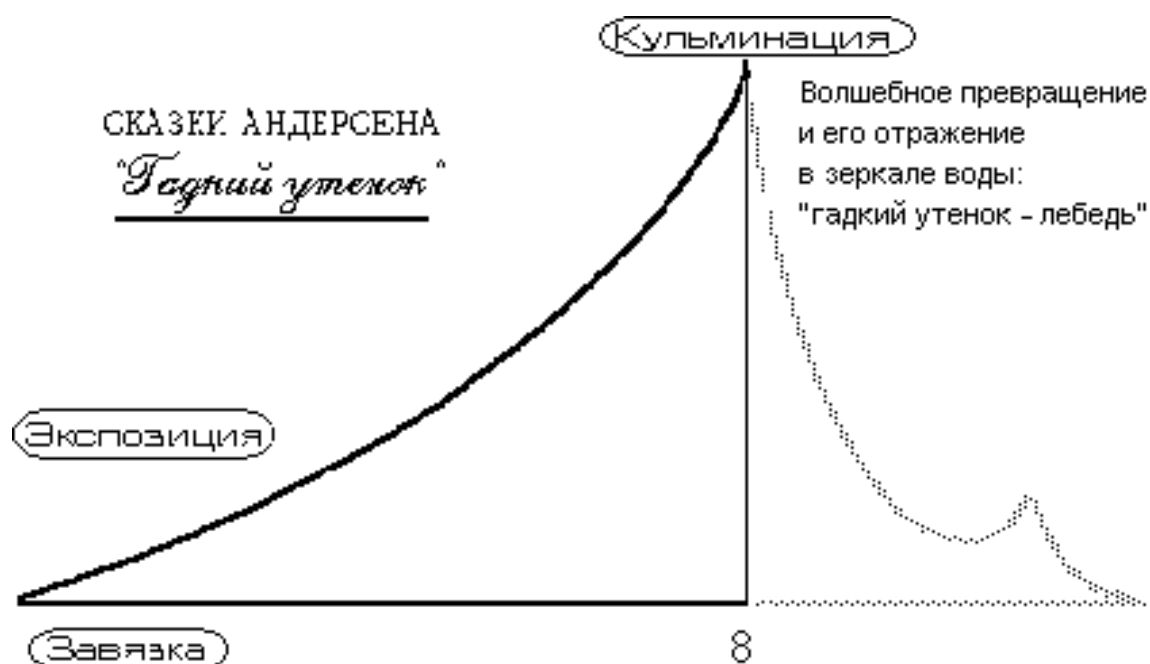


Схема 10.

Кульминация совпадает с финалом. На примере этой сказки, заканчивающейся кульминацией, можно сделать заключение: самый мощный художественный эффект достигается тогда, когда произведение венчается кульминацией. Но такой композиционный ход придает ему невидимый, но смутно ощущаемый оттенок трагизма.

Анализ ряда произведений искусства показывает, что такое построение характерно для трагедий, художественно-музыкальных программ "ударного действия", цирковых аттракционов и эстрадных номеров. В нем главным элементом является "последствие" — когда зрители уже разошлись, но действие еще живет и продолжается в их сознании.

Несколько более сложен анализ новеллы О'Генри «Последний лист» [20]. Разбор композиции позволяет проследить сюжетные узлы и элементы композиции, продемонстрировать, что не всегда произведение оканчивается классически ровной развязкой. Если автору очень важен эффект неожиданности, он прервет повествование на микрокульминации, отказываясь от классического построения с плавным завершением.

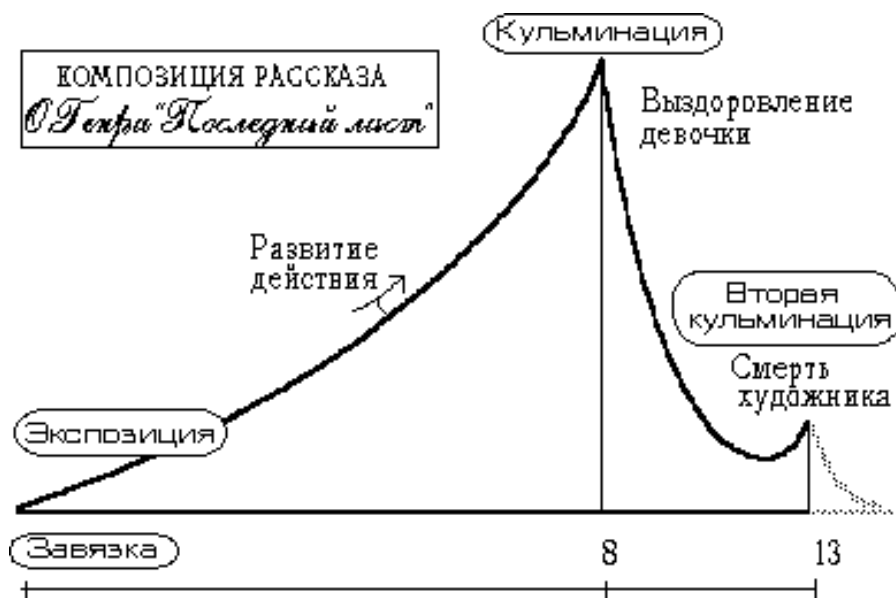


Схема 11.

Что в таком случае дает кульминация? Эффект чуда и непредвиденности. Это действительно луч, освещающий замысел рассказа: поведать о судьбе девочки, поверившей листу дерева как знаку судьбы. Чудо веры, дающей силы и исцеление, и самоотверженность, жертвенность незаметного героя (в буквальном и переносном смысле), занимающего в рассказе периферийное положение.

На этом примере важно донести понимание, что "незавершенная композиция" все-таки завершается в голове у читателя или зрителя, окончание домысливается до необходимой полноты. Таким образом, "неполная композиция" оказывается все же полной, подобно айсбергу — с "подводной" частью.

Сюжет и фабула

Рассмотрим теперь понятия *сюжет* — *фабула*, специфичные для композиционного анализа произведений художественной литературы. Их соотношение можно продемонстрировать на примере разбора одного из мировоззренческих положений Достоевского, которое легло в основу его художественного метода: «*иметь — быть*», «*быть — казаться*» [9; 17]. Для Достоевского и его героев эти параметры существуют в аспекте смысла жизни и назначения человека в этом мире:

- быть личностью или казаться?
- быть безличностью, но казаться личностью?
- жить ради того, чтобы быть личностью?
- или жить ради богатства — чтобы ИМЕТЬ?

Писатель различает два варианта отношения человека к себе и миру: один человек предьявляет себя вовне, другой — сосредоточен на внутренней жизни своей души (аналогия проста: жизнь напоказ, внешним, — фабула; жизнь внутренняя — сюжет).

Представим эти существенные в контексте творчества Достоевского вопросы в виде двух векторов, где горизонтальный вектор получит название «событийный», а вертикальный — «бытийный». Вертикальный вектор будет означать эволюцию внутреннего мира героев через *сюжет*, горизонтальный продемонстрирует внешнюю канву событий через *фабулу*.

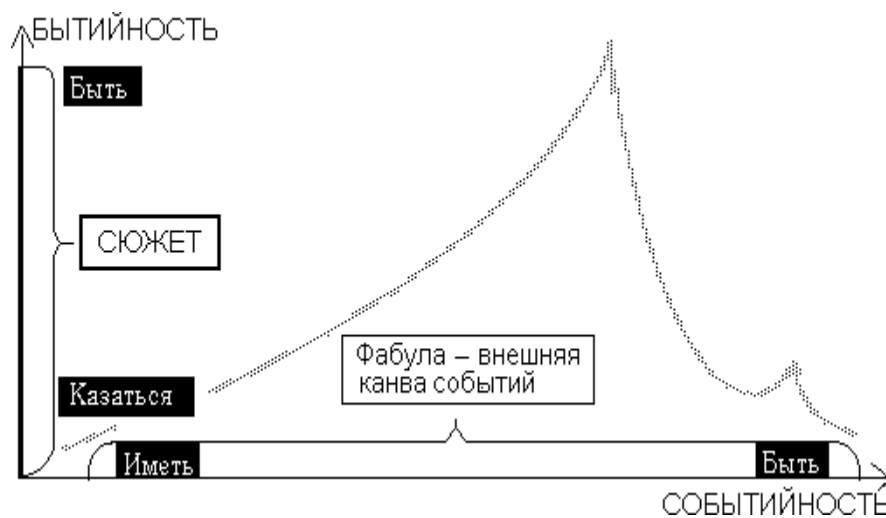


Схема 12.

Наложив эти векторы на графическое изображение композиции, получаем соотношение формы и содержания, где композиция является *способом бытия* образа во времени, а сюжет — *развертывание действий* во времени.

Итак, говоря о педагогическом аспекте, можно утверждать: анализ композиции — важное средство эстетического познания и творения мира. На уровне исследовательского приема он позволяет:

- 1) задать детям стимул к прочтению и пониманию;
- 2) действительно дать возможность и средства постижения художественного текста в его динамике;
- 3) выявить, за счет чего достигается напряжение (непрерывная событийная канва, эволюция нравственная и духовная под воздействием внешних обстоятельств, калейдоскопическая сложность событийного и духовного, коллаж и т.д.);
- 4) развить «сюжетное зрение», осмыслив произведение как явление искусства (т.е. определить, за счет каких конкретно художественных

средств, смысловых пластов и сюжетных ходов достигнут тот или иной эффект восприятия);

5) овладеть в процессе художественного анализа текстом как материалом для поиска ответов на поставленные учителем (или исследователем — самому себе) вопросы;

6) проникнуть в лабораторию творческой мысли писателя.

7) понять себя и отразить свои способы создания художественных произведений, какого бы уровня они ни были.

Отношение к творчеству учеников как к обременительной нагрузке часто связано с тем, что ученики не имеют средств выражения и не владеют креативной техникой. Но как только эти механизмы у них запускаются, возникает сотрудничество ученика и учителя.

Применение познанных законов композиции для собственного творчества учащихся

Знание законов композиции начинает играть особую роль в средних (5-7-х) классах, когда творчество уже может проявиться в создании, например, сочинений. Это самый простой и стандартно принятый способ приобщения к литературному творчеству, поэтому мы будем обсуждать именно его.

Литература как предмет может предоставить ученику и иные возможности. На уроках развития речи работа над композицией приобретает чисто практическое значение, дисциплинирует учащихся и задает им необходимое направление.

Можно сказать, что в значительной степени приемы композиционного построения сочинения (какого бы жанра они ни были!) сходны с приемами построения композиции художественного произведения, да это и естественно: сочинение по литературе должно быть эстетически значимым. И как в художественном произведении мы выделяли этапы развития сюжета, так и в сочинении можно наметить *экспозицию*, цель которой — настроиться на размышления в том или ином ракурсе и ввести в тему *завязку* — явную или скрытую постановку проблемного вопроса, *основную часть* сочинения — развитие мысли, приводящее к *кульминации*. Можно ввести в сочинение и *микркульминацию* ("формальную кульминацию"), найдя соответствующее художественное решение (в виде цитирования или ссылки на аналогичную ситуацию, пишущим найденную; в виде фиксации художественного фрагмента,

анализа воздействия и указания на конкретные художественные средства, используемые писателем для достижения эффекта воздействия). Заключение должно содержать в себе емкий и оформленный вывод, поскольку в любом случае "жанр сочинения" — немного исследовательский.

Разводя при этом логический и формальный план композиции, можно оговорить, что необходимо освоить при написании сочинения.

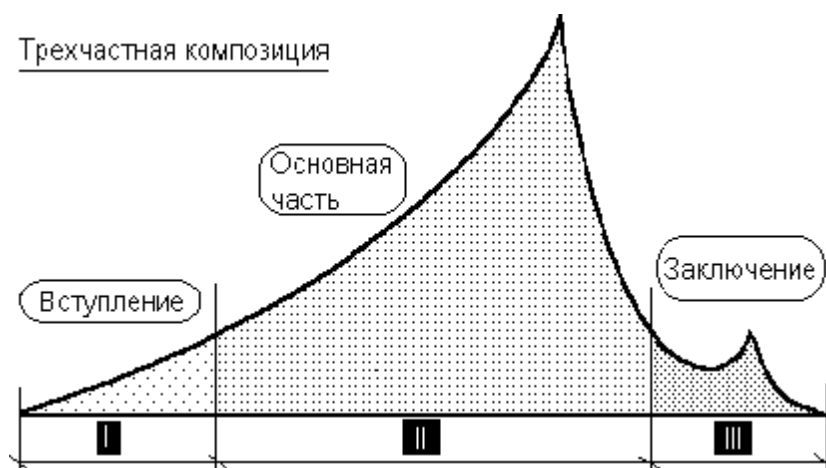


Схема 13.

На основе опыта преподавания композиционного анализа можно выдвинуть следующие условия.

Во-первых, необходимо на ранних этапах прививать ученику умение осознанно выстраивать каркас сочинения как минимум из трех логических частей — вступления, основной части и заключения, что традиционно рекомендуется и в рамках школьной программы. Но потом можно пойти дальше и выстроить полную классическую схему композиции, научившись ее использовать в своей практике. Надо отметить, что она обладает некоторой "органичной понятностью": ученики осваивают ее очень быстро, причем независимо от возрастной категории.

Во-вторых, необходимо привить ученику умение распределять материал, вошедший в сочинение, по длительности: начальная и завершающие части сочинения должны быть краткими, основная часть — наиболее объемная. Выработать отношение к неравенству и *соразмерности частей* сочинения как к норме композиционного построения — более сложная задача, включающая развитие навыка композиционного построения у учащихся. Это можно делать сначала на очень коротких сочинениях, где поиск средств выражения не отвлекает от работы со структурой композиции. Для такого тренинга тема должна быть простой и уже знакомой ученикам.

Что дает применение этих двух наших "правил"?

Прежде всего они дисциплинируют ученика в плане "обуздания" самовыражения. Композиция — это закономерное русло, а не поток случайно растекшихся мыслей, это продуманная, а не только симпровизированная по ходу цепь размышлений.

Композиция не сводится к построению каркаса и пропорционированию текста. Она предполагает привлечение набора выразительных средств (например, развернутую аргументацию или цитирование), поиск экономных и выразительных приемов, контроль последовательности и непрерывности развития мысли.

Если говорить коротко, то композиционное "выстраивание" сочинения — это в определенной степени планирование и проектирование своего литературного произведения. Причем речь может идти и о письменном тексте, и о выступлении или речи. По прошествии времени и при прохождении многих циклов эта работа как бы уходит в подсознание человека, но культурная норма, самодисциплина и самоконтроль сохраняются. Имея творческий замысел, пишущий производит отбор фактов, наблюдений в процессе композиционного поиска — в итоге, по закону композиции, созданное обретает структурную четкость, становится отчетливым содержанием.

Интересно отметить, что термин "композиция" ранее означал именно план (Дени Дидро писал, что "пьес с хорошим диалогом значительно больше, чем пьес хорошо построенных", а "талант к расположению сцен" он полагал самым редким свойством драматурга).

В полном виде самоконтроль может идти по графику:

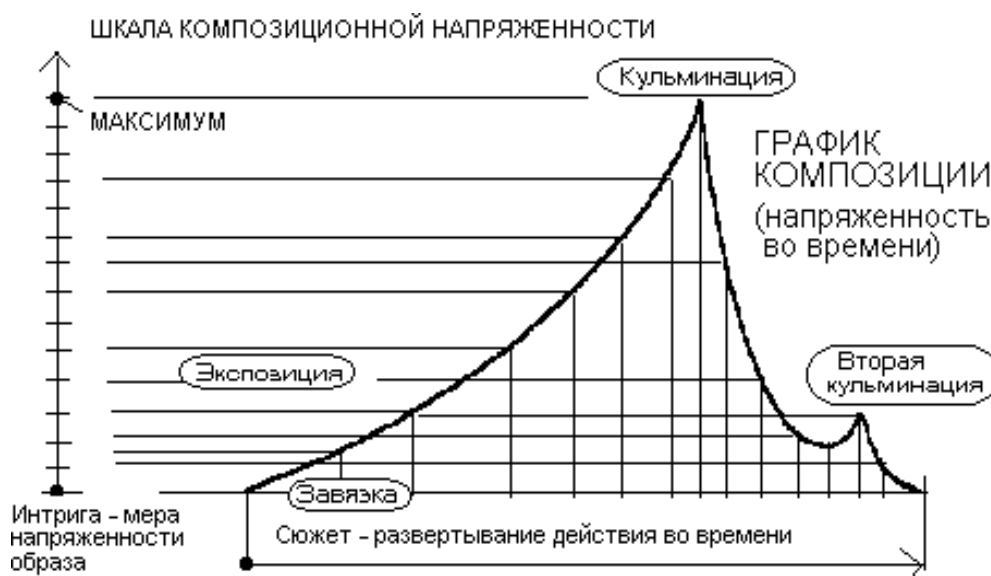


Схема 14.

Эти педнормы формируют чувство ответственности за сказанное и написанное: ученик навсегда запомнит, что план композиции требует продумывания интриги, художественно значимого введения, использования лейтмотива или других художественных средств на пути к кульминации.

Но даже в простом виде ученик понимает и применяет в качестве типового главный прием: центральная часть всякой композиции — основная, в ней должна быть яркая кульминация. Эта часть должна наиболее полно раскрывать тему сочинения, и поиск композиционного места для кульминации уже настраивает на это. Аналогия между композицией художественного (литературного) произведения, композицией сочинения или выступления позволяет взглянуть на собственную работу как на творчество, которое значительно облегчается знанием художественных законов, и в первую очередь — законов построения композиции.

Итак, если говорить о последовательности, то можно применить ряд золотого сечения как ряд постепенно усложняющегося количества композиционных элементов в композиционном построении:

- сначала только один элемент (кульминация);
- затем три (трехчастная композиция);
- затем пять (завязка — развитие действия — главная кульминация, формальная кульминация — развязка);
- затем семь, девять и более (это оказывается необходимым уже в профессиональном становлении литератора).

Композиционный подход требует последовательного, но интенсивного — с эффектом нарастающего напряжения — восхождения в описании или рассуждении, — будь то энергия мысли, эмоциональный накал или градация событий.

Заключение

Следует сказать, что здесь приведены только азы — таков жанр этой публикации.

Все центральные положения, изложенные здесь, достаточно инвариантны, то есть сохраняют силу закономерности при многих видоизменениях. Используемый график композиции, и мы это подчеркивали, относится к классическим, гармоничным и простым произведениям литературы. Для примера мы выделили три простейших типа — полная композиция, композиция без развязки, композиция, обрывающаяся на кульминации. Но этим набором типы композиции не ограничиваются.

Видоизменения нашей идеальной схемы композиции могут идти в двух направлениях:

- недостигнутая гармония (оптимальность), то есть типы композиций, приближающихся или *стремящихся* к пропорции золотого сечения (трагическое, возвышенное), но не имеющих ее в основе, построенных на других пропорциональных рядах;

- перегруженная, или избыточная, композиция, то есть типы композиций, *отошедших от равновесия* прекрасного, от оптимального равновесия, в сторону большей формальной нагруженности и усложнения.

Разные типы выразительности порождают разные типы композиционных построений. Но, имея описанное выше основание, можно понять и изучить и другие типы композиций — как обеднение эталонного типа или перегрузку его.

В пределе можно понять и закономерность использования тех или иных композиционных схем в истории литературы. Этим занимается эстетическая системогенетика.

Литература:

1. Александров Н.Н. Эстетическая системогенетика как методология анализа композиции художественных произведений. — Тольятти, Издательство "Акцент", 1993.

2. Андерсен Г.Х. Сказки и истории. В 2-х томах. — Л.: «Худож. лит.», 1977. Том I.

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: 1979.

4. Бонди С.М. О ритме. // Контекст — 76. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1977. С. 100-128.

5. Булгаков М.А. "Мастер и Маргарита". — М.: "Современник", 1991.

6. Васютинский Н.А. Золотая пропорция. — М.: Молодая гвардия, 1990.

7. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. — М.: МСМ XXIII.

8. Гладков А.К. Мейерхольд. В 2-х томах. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990.

9. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. — М.: Современник, 1989.

10. Достоевский Ф.М. Неточка Незванова. // Собр. соч. в 12-ти томах. — М.: «Правда», 1982. Т. 1.

11. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. // Собр. соч. в 12-ти томах. — М.: «Правда», 1982. Т. 5.
12. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Собр. соч. в 12-ти томах. — М.: «Правда», 1982. Тт. 11-12.
13. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. — М.: Стройиздат, 1990.
14. Казаринова В.И. О красоте и композиции. — М.: Экономика, 1973.
5. Карнеги Д. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. — М.: Центр «Русская Тройка», «Комета», 1989.
16. Кроник А., Головаха Е. Психологическое время: путешествия в "давно" и "не скоро". // Знание-сила. 1984. N 2.
17. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. — М.: Изд-во МГУ, 1991.
18. Лотман Ю., Николаенко Н. «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога. ДИ СССР. 1983. N 9. С. 31-34.
19. Маяковский В.В. Как делать стихи. // Полн. собр. соч. — М.: «Худож. лит.», 1938. — Т. XII.
20. О'Генри. Последний лист. // Избранные произведения в трех книгах. — В кн. «Благородный жулик», 1993. С. 102-108.
21. Пруст М. В поисках утраченного времени. Роман в семи книгах. — М.: Республика, 1992-1993.
22. Рисунок. Живопись. Композиция. Хрестоматия. — М.: Просвещение, 1989.
23. Тиц А.Н. Архитектура, стандарт, красота. — Киев: «Будівельник», 1972.
24. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. // Собр. соч. в 12 томах. — М.: «Правда», 1987. Т.11, с. 42-96.
25. Шкловский В.Б. Глубокое бурение. Вступительная статья. // В кн.: Юрий Олеша. Избранное. — М.: «Худож. лит.», 1974. С. 3-11.
26. Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. — М.: «Сов. писатель», 1981.
27. Шкловский В.Б. Эйзенштейн. Серия "Жизнь в искусстве". — М.: "Искусство", 1973.
28. Эйзенштейн С.М. Избр. соч. в 6-ти томах. — М.: "Искусство", 1968.