

Семёнов А. Н.

Югорский государственный университет, Ханты-Мансийск

## Роль конфликта в структуре художественного текста

### The role of conflict in the structure of a literary text

УДК 82

*Аннотация.* В статье раскрывается теоретико-литературное понятие конфликт и его роль в художественном тексте, отмечено своеобразие связей между сюжетом художественного произведения, его смысловым ядром и конфликтом. Дана обстоятельная классификация разных типов конфликта. Особое внимание уделено такому явлению художественного текста и его восприятия, как конфликтное ожидание.

*Summary.* The article deals with the literary-theoretical concept of conflict and its role in the literary work. The peculiarity of relationship between the plot, the semantic kernel and the conflict is pointed out. A comprehensive classification of different types of the conflict is suggested. Particular attention is paid to such phenomenon of the literary work as conflict anticipation.

*Ключевые слова:* конфликт, сюжет, характер повествования, оппозиционная составляющая, персонаж, конфликтное ожидание.

*Key words:* conflict, plot, the nature of narrative, opposition component, character, conflict anticipation.

*Он почувствовал ту щекочущую пустоту,  
которая всегда у него сопровождала желание писать.*

*В этой пустоте что-то принимало образ, росло.  
Рождество, новое, особое. Этот старый снег и новый конфликт...  
Владимир Набоков, «Рождественский рассказ», 1928*

*... Не любят читать про счастливую любовь.  
Им конфликт подавай,  
чтобы плакать или смеяться, чтоб нервы щекотало.  
Это я тебе как филолог говорю.  
– А у нас конфликтов не будет.  
– Значит, и писать не о чем. Только завидовать.  
Сергей Козлов, «Вид из окна», 2008*

Конфликт является важнейшей категорией художественного текста<sup>1</sup>, который необходимо понимать, как совокупность авторских индивидуальных представлений определенного количества ситуаций и событий, складывающихся в сюжет. Разница между событием и ситуацией, заключается в том, что первое является динамичным элементом сюжета, а второе более статичный его элемент. Сюжет литературного произведения – это расположение и чередование событий и ситуаций, и цель такого расположения и чередования связана с необходимостью создания, выражения, акцентирования смыслового ядра текста. Сюжет при этом нельзя понимать только как некую последовательность, некий корпус событий и ситуаций: собственно сюжетом они становятся благодаря конфликту (от лат. *konfliktus* – столкновение). Только конфликт ряду, последовательности частных событий и ситуаций сообщает динамическое начало, создает содержание художественного текста. Понимая конфликт как «соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречия», С. Сиротвиньский считает, что именно конфликт «является двигателем развития действия и противодействия в драматическом или эпическом произведении» [1, 131-132]. Относительно лирического текста, который в

<sup>1</sup> Особенно, если иметь в виду значение слова «текст» (в переводе с латыни *textum* означает связь, соединение).

данном случае несправедливо не упоминается, необходимо отметить, что и в нем конфликт играет аналогичную роль с учетом, разумеется, специфики лирического конфликта.

В литературоведении сложилась такая традиция, когда под конфликтом принято понимать обязательно столкновение, борьбу, спор, выражение противоположных оценок и проявление полярных склонностей, противоборство враждующих сил, как во внешнем пространстве, так и в пространстве внутреннего мира героев. Сам характер и та роль, которую выполняет в художественном тексте конфликт, являются лучшим свидетельством того, что отражаемая в этом тексте реальность дуалистична, и ее дуализм оппозиционен. Эта оппозиционность является главным структурным принципом строения и существования реальности: духовное и материальное, тьма и свет, добро и зло, земля и небо, друзья и враги...

Однако современное видение конфликта в художественном тексте позволяет утверждать, что конфликт – это не обязательно только столкновение, но и характер взаимоотношений, состояние. Если с этим не согласиться и понимать конфликт исключительно как столкновение, то, к примеру, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» конфликта как такового нет. А он между тем заявлен в самой процитированной строке, в числительном «один», которое отражает то, как лирический герой осознает сущность своего состояния, положения во времени и пространстве.

Не менее выразительный пример – стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил...»: в нем проявляется не столько столкновение, сколько характер взаимоотношений лирического героя и адресата в том виде, как они сложились в настоящем времени.

В свое время много было написано о «бесконфликтном характере повествования» в рассказе И. А. Бунина «Антоновские яблоки». А между тем, этот рассказ, как и некоторые другие, из созданных в данный период, отмечен стремлением и уловить «связь времен» и сохранить то, что должно сохраняться в духовном опыте народа. Поэтому, когда в тексте возникают фразы: «...Вспоминается мне ранняя погожая осень», «Помню я и старуху его», «И помню, мне порою казалось...», «Крепостного права я не знал и не видел, но помню...» и т. п., то способность вспоминать есть главный показатель характера конфликта, который разрешается позитивно, ведь отсутствие способности вспоминать представляет его прямо противоположное разрешение. Иными словами, конфликт предполагает наличие двух, чаще всего оппозиционных составляющих, которые в воспринимающем сознании могут быть связаны: одно с положительным, а другое с отрицательным эмоциональным восприятием, что не отрицает возможности наличия положительного потенциала в обеих составляющих. К примеру, оба влюбленных могут представлять положительное начало, что, отнюдь, не исключает конфликтных ситуаций, которые могут между ними возникать.

Роль таких оппозиционных составляющих могут выполнять различные структурные элементы художественного текста.

Во-первых, ими могут быть два персонажа: положительный (обычно главный герой) и его оппонент и даже его антипод (чаще всего отрицательный), когда главное содержание конфликта связано с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями, разным ощущением себя во времени и пространстве. О такой разновидности составляющих конфликта можно сказать словами А. С. Пушкина:

Они сошлись: вода и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень...

К примеру, столкновение двух жизненных позиций лежит в основе сюжета трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (1801). Генри Филдинг в романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749) строит повествование на конфликте, между бедным, но нравственным Томом, отвергнутым отцом своей возлюбленной сквайром Вестерном, и богатым, но безнравственным Блайфилом.

Во-вторых, составляющими конфликта могут быть персонаж и природа, когда герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, чаще всего превосходящими его возможности. Таков, к примеру, конфликт драмы В. Шекспира «Буря» (1612), в таких конфликтных отношениях с природой находятся Робинзон Крузо Даниеля Дефо и многие герои-путешественники Жюль Верна. Конфликт такого характера является главной основой разви-

тия сюжета повести Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Комическое решение этого конфликта представляет рассказ А. П. Чехова «Разговор человека с собакой» (1885).

В-третьих, роль таких составляющих могут выполнять две общественные мировоззренческие структуры, взятые в момент их столкновения, цель которого победа, превосходство одной структуры над другой. В качестве такой общественной структуры может выступать семья, как, например, Монтекки и Капулетти в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Конфликт повести А. Г. Малышкина «Падение Даира» (1923) построен исключительно на столкновении двух поистине огромных человеческих масс красных и белых, двух идеологий, когда отдельный человек, персонаж практически растворился в массе. Есть белая и красная армия, есть полки и «конно-партизанские дивизии», эскадроны, есть командармы, начальники штабов и почти не встречаются имена людей. В третьей части трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1895-1904), романе «Антихрист. Петр и Алексей» (1904) внешне конфликт выглядит как столкновение двух героев: царя Петра и царевича Алексея, как борьба между гонителем и хранителем истинного русского православия, однако в общем плане трилогии этот конфликт является столкновением двух мировоззренческих систем, двух правд, о чем выразительно сказал сам Мережковский: «Когда я начинал трилогию «Христос и Антихрист», мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе и язычество – правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с антихристом – кощунственная ложь; я знал, что обе правды – о небе и о земле – уже соединены во Христе Иисусе... Но я теперь также знаю, что надо было мне пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину. От раздвоения к соединению – таков мой путь, – и спутник-читатель, если он мне равен в главном – в свободе исканий – придет к той же истине» [2].

В-четвертых, противоборствующих силы конфликта могут выполнять явления природы (чаще всего животные), столкновение между которыми происходит без непосредственного участия человека. Такие составляющие конфликта можно наблюдать в произведениях К. Д. Ушинского, Сетона-Томпсона, И. С. Тургенева, М. М. Пришвина. Конфликт такой структуры можно условно назвать анималистическим.

В-пятых, противоборствующие силы конфликта могут быть представлены как персонаж и общество, когда конфликт строится на стремлении отдельного героя реализовать свои возможности в предлагаемой автором картине мира и трудностях, а чаще всего невозможности такой реализации в данном времени и пространстве. Так выстраиваются отношения между Гамлетом, королем Лиром и окружающим их миром, в таких отношениях с окружающей реальностью находятся Жюльен Сорель Стендаля и Эмма Бовари Флобера, герой романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1843) Люсьен Шардон и горьковский Фома Гордеев...

В-шестых, такими составляющими художественного текста могут выступать персонаж и судьба, когда конфликт строится на противостоянии человека законам судьбы или божеству. Конфликт с такими составляющими принято называть провиденциальным, он лежит в основе подавляющего большинства античных трагедий.

В-седьмых. Оппозиционными силами могут выступать качества внутреннего мира героя, вступающие в противоречие друг с другом, когда источником конфликта является проблема необходимости выбора между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т. п. Такие составляющие конфликта наиболее последовательно представлены в лирике, однако это вовсе не означает, что они неизвестны эпосу и драме. Таковым выступает, например, конфликт в повести И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» (1774) и в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), таков характер одного из основных конфликтов эпопеи М. А. Шолохова «Тихий Дон» (1940).

В-восьмых. Составляющими конфликта могут быть творец и творчество, когда художественный текст становится изображением того, какие процессы происходят, какие трудности возникают в сознании героя, занятого творческим процессом, какие огорчения и радости

творцу приносят результаты этого процесса. Такой конфликт стал основой, к примеру, лирических размышлений В. А. Жуковского в «Эоловой арфе». На таком конфликте построен неоконченный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802). Значительная часть смыслового комплекса повести К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1842) также связана с попыткой разрешения конфликта такого характера. Литература знает многочисленные, в том числе и сатирического характера примеры воплощения этого конфликта, как, например, стихотворение Саши Черного «Переутомление» (1908), которое он посвятил «исписавшимся «популярностям»:

Я похож на родильницу,  
Я готов скрежетать...  
Проклинаю чернильницу  
И чернильницы мать!  
Патлы дыбом взлохмачены,  
Отупел, как овца, –  
Ах, все рифмы истрачены  
До конца, до конца!..  
Мне, правда, нечего сказать сегодня, как всегда.  
Но этим не был я смущен, поверьте, никогда –  
Рожал словечки и слова, и рифмы к ним рожал,  
И в жизнерадостных стихах, как жеребенок, ржал [3, 89-90].

В-девятых. Источником конфликта в художественном тексте может выступать противоречие между духовным и телесным началом. Один вариант разрешения этого конфликта представляет, к примеру, повесть Льва Толстого «Отец Сергей» (1890-1898, опубликована в 1912). Ее герой для того, чтобы побороть плотское влечение к пришедшей в его келью женщине сначала думает о том святом отце, «который накладывал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню», однако у него такой жаровни нет. Он выставляет палец над огнем лампы, но долго терпеть физическую боль не может. И тогда отец Сергей берет топор, рубит себе указательный палец и после этого встает напротив пытающейся соблазнить его женщины и тихо спрашивает: «Что вам?» [4, 360].

Возможен и другой, прямо противоположный первому вариант разрешения этого конфликта. Его представляет, к примеру, рассказ А. П. Чехова «Ионыч», когда забота о материальном, плотском убивает в человеке духовное начало.

Десятый тип конфликта в художественном тексте строится на неявном для персонажей противоречии между внешним проявлением событий и их сущностью. Он имеет некий глобальный характер, ибо связан с ограниченностью знаний, опыта, представлений человека и даже всего человечества, которые оказываются неспособными правильно понять сущность происходящего, увидеть во внешнем внутреннюю, глубинную сущность. Неверно понятая сущность как внутреннее содержание происходящих процессов может приводить, с одной стороны, к неправильным, ошибочным решениям, а с другой, к страху перед окружающим миром, апатичному или мучительному его восприятию. Так, один из героев мировой литературы Дон Кихот постоянно принимает неверные решения и подчас совершает абсолютно нелепые действия, потому, что истинный смысл явлений и событий ему недоступен, происходящее в реальной жизни он не может толковать адекватно. А лирический герой Сергея Есенина по этой же причине испытывает душевные муки:

... я в сплошном дыму,  
В развороченном бурей быте  
С того и мучаюсь, что не пойму  
Куда несет нас рок событий [5, 107-108].

Примечательно, что одним из ярких проявлений данного конфликта является для художника его собственное творчество, понимаемое как явление окружающей жизни, результаты и последствия которого не всегда могут быть предугаданы и осознаны: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...», – признался в свое время Ф. И. Тютчев [6, 199].

Первые шесть типов конфликта принято определять как внешние, а седьмой, восьмой и девятый понимаются как внутренние. Десятый можно определить как синтетический, в котором сочетаются, сопрягаются как внешние, так и внутренние составляющие. В художественном тексте разные по типу конфликты (внутренние, внешние, синтетические) могут пересекаться, прорастать один из другого, находиться в причинно-следственной зависимости. Причиной, побудительным началом внутреннего конфликта может выступать конфликт внешний и наоборот, но в любом случае вступление тех или иных сил в конфликтные отношения в художественном тексте детерминировано, обусловлено наличием причин и целей. И главное детерминирующее начало заключается в том, что конфликт художественного текста есть результат понимания мира как оппозиционной структуры. При этом самому художественному тексту именно конфликт сообщает главный центр тяжести, а значит, и формирует авторское смысловое ядро. Поэтому конфликт можно определить и как основной элемент содержания, и как главное средство воплощения этого содержания в художественном тексте. Благодаря конфликту, его развитию и результатам этого развития в художественном тексте возникает то, что принято называть напряжением или ослаблением, ускорением или замедлением действия, возникающего вследствие столкновения противоборствующих сил. Конфликт в художественном тексте является главным источником формирования, развития, раскрытия характеров, которые, в свою очередь, для этого конфликта тоже выполняют роль его источника, «организатора».

От характера конфликта, который является источником и главной причиной развертывания сюжета, зависит нарастание или ослабление напряженности повествования, наличие или отсутствие элементов которые тормозят его развитие (к примеру, описания, портреты или рассуждения героя, автора, рассказчика).

В вопросе о конфликте и его роли в создании, развитии, характере сюжета можно отметить одну парадоксальную, на первый взгляд, особенность. При всей неповторимости сюжета художественного произведения этот сюжет строится на основе конфликтных схем, которые известны художественной литературе на протяжении многих столетий, они исторически повторяются, постоянно воспроизводятся, каждый раз получая новое авторское воплощение.

В связи с тем, что сюжет художественного произведения строится на хорошо известных конфликтных схемах, в отношении читателя и художественного текста можно наблюдать эффект конфликтного ожидания. Он возникает, в первую очередь, в связи с названием произведения и основан на читательском всеведении, на некоем предзнании, предвидении того, как и на чем будет строиться сюжет. К примеру, если перед читателем рассказ под названием «Смерть на Капри», то еще до того, как приступить к чтению, читатель уже ожидает того разрешения конфликта, которое заявлено в названии. Тот же бунинский рассказ, но уже с названием «Господин из Сан-Франциско» лишает читателя его «всеведения», сужает возможности предзнания. Читатель, впервые обращающийся к эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон» и ожидающий повествования о «тишине», а значит, «об умиротворенности и гармонии в пространстве реки Дон», будет в значительной степени разочарован, его конфликтное ожидание не оправдается. Точно так же, как не оправдается оно при чтении рассказов Шолохова «Семейный человек» или «Родная кровь» и других.

Конфликтное ожидание – это предвосхищение читателем предстоящих событий, которое может либо разрушаться по мере чтения, либо подтверждаться. Это конфликтное ожидание или предвосхищение, предзнание является одной из основ, на которой строится занимательность, разумеется, не только эпического произведения. И распространяется оно не только на детективную и приключенческую литературу. Другое дело, что для последней конфликтное ожидание имеет принципиально важное значение: мало интереса читать детектив, когда с первых страниц понятно, чем закончится его конфликт.

Конфликтное ожидание может стимулироваться интертекстуальностью, заявленной в названии, когда предзнание читателя основывается на том, что ему уже известны литературные или историко-культурные явления, ставшие частью названия художественного текста. К примеру, повесть «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова. У С. Козлова есть повести «Русский Фауст», «Последний Карфаген», «Репетиция Апокалипсиса».

Конфликтное ожидание сообщает художественному тексту особую занимательность: читатель оказывается вовлеченным в новое поведение хорошо ему известного, старого героя или новое развитие хорошо известной литературной или исторической конфликтной ситуации. Однако занимательность эпического произведения нельзя понимать лишь конкретно-материально, когда писатель, а вслед за ним читатель увлечены получением только некоего итогового знания о разрешении конфликта. Занимательность, основанная на предзнании, предвосхищении, проистекает из того, что становится интересно и принципиально важно то, как, с какой стороны подтверждается или опровергается предзнание, как технически новому, оригинально стилистически строится и разрешается старая конфликтная схема.

Конфликтное ожидание не только в эпосе, но и в драме, а особенно в лирике создает в читателе ощущение гармонии, некое представление о том, что мир художественного произведения не замкнут, не отделен от него. Происходящее в этом мире можно предугадать, можно обнаружить в нем и душевное сочувствие персонажам, и обрести свое душевное равновесие. И это же конфликтное ожидание способствует формированию в сознании читателя представления о достоверности рассказываемого.

Имея в основе своей идею противоположности, противоречия между составляющими его элементами, конфликт определяет характер взаимоотношений между персонажами и образами художественного произведения, а также стадии развития сюжета. Конфликт неизменно ставит не только героев, но и автора в позицию выбора, который может быть философским, нравственным, логическим, эстетическим. Как автор художественного текста, так и его герои вынуждены постоянно выбирать между позициями, составляющими конфликт как оппозицию, выбирать, то есть вставать на сторону одной из позиций: правда – ложь, справедливо – несправедливо, логично – нелогично, красиво – безобразно, прилично – неприлично и т. д. и т. п. Уйти от такого выбора в художественном тексте в принципе невозможно, в силу того, что он, как конфликт второй реальности, отличается от конфликтов, с которыми сталкивается человек в первой реальности. Отличается, в первую очередь, тем, что конфликт художественного текста существует во времени и пространстве, для которых характерны дискретность и локальность. Поэтому выбор можно отложить, перенести на другое время и в другое пространство, можно затянуть сам процесс выбора, можно в принципе даже отказать от выбора решения (а это тоже выбор), но уйти от выбора невозможно.

Каждая из позиций, составляющих оппозицию, понимается в тексте с точки зрения категории оценки, поэтому выбор решения оказывается обоснованным и оправданным моментом самоопределения – философского, этического, логического, эстетического.

Своеобразие конфликта эпического произведения основано на том, что эпос представляет собой двусоставную языковую структуру, в которой, за редким исключением, обязательно присутствует речь изображающая и речь изображенная. Первая принадлежит автору, как субъекту речи, к примеру, М. Булгакову, автору романа «Мастер и Маргарита» (1940), а вторая – это речь его героев, объектов авторской речи: Берлиоза и Ивана Бездомного, Воланда и Маргариты, это – роман Мастера о Понтии Пилате. Иными словами, субъект речи, автор включает в свое высказывание речь объектов этого высказывания, что позволяет создавать более полное, объемное представление о воспроизводимой картине мира второй реальности, с одной стороны. А с другой, такое включение ставит субъект речи в позицию единственного посредника между речью изображающей и речью изображенной, в позицию создателя «образа чужого слова» (Н. Д. Тамарченко). Таким образом, конфликт эпического произведения строится на основе сочетания речи субъекта (автора) и объекта (персонажа), за счет совмещения в одном повествовательном пространстве языковых позиций создателя текста и его героев.

Однако эпос знает и такие примеры, когда в тексте присутствует только один тип речи. Примером эпического текста, в котором есть только речь изображенная, т.е. речь объекта является, к примеру, роман Е. Замятина «Мы» (1920).

### Литература

1. Sierotwinski S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966.
2. Мережковский Д. С. Введение к Полному собранию сочинений. Изд. Товарищества И. Д. Сытина, 1914. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1914.
3. Черный Саша. Переутомление // Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирики. Стихотворения 1905-1916. М.: Эллис Лак, 1996.
4. Толстой Л. Н. Отец Сергей // Толстой Л. Н. Собр. соч. В 12-ти томах. Т. 10. Повести и рассказы. 1872-1903. М., Худож. лит., 1975.
5. Есенин С. А. Письмо к женщине // Собр. соч. в 6-ти т. Т. 2. Стихотворения (1912-1925). М., Худож. лит., 1977.
6. Тютчев Ф. И. Нам не дано предугадать... // Соч. в 2 т. Т. 1. М., Правда, 1980.