

В.Е. Хализев

Теория ЛИТЕРАТУРЫ

Рекомендовано Министерством
общего и профессионального образования
Российской Федерации в качестве
учебника для студентов высших
учебных заведений

Москва «Высшая школа»
1999

УДК 82.9

ББК83

X17

Федеральная целевая программа книгоиздания России

Рецензенты:

Кафедра теории литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой д-р филол. наук проф. И.В. Фоменко); д-р филол. наук проф. Н.К. Гей (Институт мировой литературы)

ISBN 5-06-003356-2 © Издательство «Высшая школа», 1999

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа» и его репродуцирование любым способом без согласия издательства запрещено.

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА I О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА	10
1. Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей	11
§ 1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА	11
§ 2. ПРЕКРАСНОЕ	12
§ 3. ВОЗВЫШЕННОЕ. ДИОНИСИЙСКОЕ	13
§ 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭМОЦИИ	15
§ 5. МЕСТО И РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА	17
§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЗМ	19
§ 7. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	21
2. Искусство как познавательная деятельность (к истории вопроса)	22
§ 1. ТЕОРИЯ ПОДРАЖАНИЯ	22
§ 2. ТЕОРИЯ СИМВОЛИЗАЦИИ	22
§ 3. ТИПИЧЕСКОЕ И ХАРАКТЕРНОЕ	23
3. Тематика искусства	26
§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «ТЕМА»	26
§ 2. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ	27
§ 3. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМАТИКИ	28
§ 4. ИСКУССТВО КАК САМОПОЗНАНИЕ АВТОРА	31
§ 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА КАК ЦЕЛОЕ	33
4. Автор и его присутствие в произведении	35
§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «АВТОР». ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ АВТОРСТВА	35
§ 2. ИДЕЙНО-СМЫСЛОВАЯ СТОРОНА ИСКУССТВА	36
§ 3. НЕПРЕДНАМЕРЕННОЕ В ИСКУССТВЕ	38
§ 4. ВЫРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭНЕРГИИ АВТОРА. ВДОХНОВЕНИЕ	39
§ 5. ИСКУССТВО И ИГРА	41
§ 6. АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ И АВТОР КАК РЕАЛЬНОЕ ЛИЦО	42
§ 7. КОНЦЕПЦИЯ СМЕРТИ АВТОРА	43
5. Типы авторской эмоциональности	44
§ 1. ГЕРОИЧЕСКОЕ	45
§ 2. БЛАГОДАРНОЕ ПРИЯТИЕ МИРА И СЕРДЕЧНОЕ СОКРУШЕНИЕ	46
§ 3. ИДИЛЛИЧЕСКОЕ, СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ, РОМАНТИКА	47
§ 4. ТРАГИЧЕСКОЕ	48
§ 5. СМЕХ. КОМИЧЕСКОЕ, ИРОНИЯ	49
6. Назначение искусства	51
§ 1. ИСКУССТВО В СВЕТЕ АКСИОЛОГИИ. КАТАРСИС	51
§ 2. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ	53
§ 3. ИСКУССТВО В СООТНЕСЕННОСТИ С ИНЫМИ ФОРМАМИ КУЛЬТУРЫ	53
§ 4. СПОР ОБ ИСКУССТВЕ И ЕГО ПРИЗВАНИИ В XX ВЕКЕ. КОНЦЕПЦИЯ КРИЗИСА ИСКУССТВА	56
ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА	57
1. Деление искусства на виды. Изобразительные и экспрессивные искусства	57
2. Художественный образ. Образ и знак	58
3. Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие	59
4. Невещественность образов в литературе. Словесная пластика	62
5. Литература как искусство слова. Речь как предмет изображения	63
6. Литература и синтетические искусства	64
7. Место художественной словесности в ряду искусств. Литература и средства массовой коммуникации	65

ГЛАВА III. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	67
1. Герменевтика	68
§ 1. ПОНИМАНИЕ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. СМЫСЛ	68
§ 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ПОНЯТИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ	70
§ 3. НЕТРАДИЦИОННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА	71
2. Восприятие литературы. Читатель	72
§ 1. ЧИТАТЕЛЬ И АВТОР	72
§ 2. ПРИСУТСТВИЕ ЧИТАТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА	74
§ 3. РЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ. ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	75
§ 4. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА	76
§ 5. МАССОВЫЙ ЧИТАТЕЛЬ	77
3. Литературные иерархии и репутации	78
§ 1. «ВЫСОКАЯ ЛИТЕРАТУРА». ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА	78
§ 2. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА	81
§ 3. БЕЛЛЕТРИСТИКА	85
§ 4. КОЛЕБАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕПУТАЦИЙ. БЕЗВЕСТНЫЕ И ЗАБЫТЫЕ АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ	88
§ 5. ЭЛИТАРНАЯ И АНТИЭЛИТАРНАЯ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ	90
ГЛАВА IV. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	91
1. Основные понятия и термины теоретической поэтики	92
§ 1. ПОЭТИКА: ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА	92
§ 2. ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ЦИКЛ. ФРАГМЕНТ	93
§ 3. СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ	96
2. Мир произведения	101
§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА	101
§ 2. ПЕРСОНАЖ И ЕГО ЦЕННОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ	102
§ 3. ПЕРСОНАЖ И ПИСАТЕЛЬ (ГЕРОЙ И АВТОР)	108
§ 4. СОЗНАНИЕ И САМОСОЗНАНИЕ ПЕРСОНАЖА. ПСИХОЛОГИЗМ	110
§ 5. ПОРТРЕТ	116
§ 6. ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ	118
§ 7. ГОВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК. ДИАЛОГ И МОНОЛОГ	125
§ 8. ВЕЩЬ	129
§ 9. ПРИРОДА. ПЕЙЗАЖ	133
§ 10. ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО	137
§ 11. СЮЖЕТ И ЕГО ФУНКЦИИ	138
§ 12. СЮЖЕТ И КОНФЛИКТ	140
3. Художественная речь. (стилистика)	146
§ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ В ЕЕ СВЯЗЯХ С ИНЫМИ ФОРМАМИ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	147
§ 2. СОСТАВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ	149
§ 3. ЛИТЕРАТУРА И СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ РЕЧИ	150
§ 4. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ	151
§ 5. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА	152
4. Текст	155
§ 1. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ ФИЛОЛОГИИ	155
§ 2. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ СЕМИОТИКИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ	156
§ 3. ТЕКСТ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ	159
5. Неавторское слово. Литература в литературе	160
§ 1. РАЗНОРЕЧИЕ И ЧУЖОЕ СЛОВО	160
§ 2. СТИЛИЗАЦИЯ. ПАРОДИЯ. СКАЗ	161
§ 3. РЕМИНИСЦЕНЦИЯ	163
§ 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ	167

6. Композиция	169
§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА	169
§ 2. ПОВТОРЫ И ВАРИАЦИИ	170
§ 3. МОТИВ	172
§ 4. ДЕТАЛИЗИРОВАННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И СУММИРУЮЩИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ. УМОЛЧАНИЯ	174
§ 5. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ; «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»	176
§ 6. СО- И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ	177
§ 7. МОНТАЖ	178
§ 8. ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА	180
§ 9. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ	183
7. Принципы рассмотрения литературного произведения	184
§ 1. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ	184
§ 2. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	185
§ 3. КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ	188
ГЛАВА V. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ	189
1. Роды литературы	189
§ 1. ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ	190
§ 2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ	192
§ 3. ЭПОС	192
§ 4. ДРАМА	195
§ 5. ЛИРИКА	199
§ 6. МЕЖРОДОВЫЕ И ВНЕРОДОВЫЕ ФОРМЫ	204
2. Жанры	206
§ 1. О ПОНЯТИИ «ЖАНР»	206
§ 2. ПОНЯТИЕ «СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА» В ПРИМЕНЕНИИ К ЖАНРАМ	207
§ 3. РОМАН: ЖАНРОВАЯ СУЩНОСТЬ	209
§ 4. ЖАНРОВЫЕ СТРУКТУРЫ И КАНОНЫ	215
§ 5. ЖАНРОВЫЕ СИСТЕМЫ. КАНОНИЗАЦИЯ ЖАНРОВ	217
§ 6. ЖАНРОВЫЕ КОНФРОНТАЦИИ И ТРАДИЦИИ	219
§ 7. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ В СООТНЕСЕНИИ С ВНЕХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ	220
ГЛАВА VI. ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	222
1. Генезис литературного творчества	222
§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА	222
§ 2. К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ГЕНЕЗИСА ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА	223
§ 3. КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ЕЕ ЗНАЧИМОСТИ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ	227
2. Литературный процесс	229
§ 1. ДИНАМИКА И СТАБИЛЬНОСТЬ В СОСТАВЕ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	230
§ 2. СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ	230
§ 3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЩНОСТИ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ) XIX – XX ВВ.	232
§ 4. РЕГИОНАЛЬНАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ	235
§ 5. МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ	236
§ 6. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	238

ВВЕДЕНИЕ

Наука о художественной литературе (литературоведение) многопланова¹. В ее составе различаются научные дисциплины двойного рода. Первые традиционно именуются вспомогательными, но, по словам В. В. Прозорова, относятся «к основополагающим, жизнеобеспечивающим, опорным отраслям литературной науки»². Эти дисциплины являются одновременно и служебными и «базовыми», фундаментальными, ибо придают литературоведению фактографическую, эмпирическую надежность. Таковы *библиография, источниковедение* (в том числе архивоведение), *текстология* (в ряде случаев основанная на данных палеографии) в их литературоведческих аспектах³. Без соответствующих знаний и практических навыков сколько-нибудь серьезный литературовед непредставим, ибо фундамент любой профессионально ответственной деятельности составляет владение ее техникой – ремеслом в самом высоком смысле этого слова.

Вторые дисциплины именуются «главными отраслями литературоведения» (Ю.В. Манн) и (в отличие от первых, «базовых») характеризуются как «надстроечные» (В.В. Прозоров). Это прежде всего крайне широкая область конкретных исследований историко-литературных фактов и связей между ними, т. е. *история литературы*, составляющая центр науки о литературе и, можно сказать, ее увенчивающая. И это также предмет нашей книги: *теория литературы*, или *теоретическое литературоведение*. Данная дисциплина занята общими закономерностями литературной жизни и в первую очередь – творчества писателей.⁽⁷⁾

Теория литературы призвана обобщать сделанное в области истории литературы, а одновременно – стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу. По отношению к истории литературы она является дисциплиной вспомогательной. Вместе с тем теория литературы обладает самостоятельной и уникальной гуманитарной значимостью. Ее правомерно отнести к числу *фундаментальных* научных дисциплин. Сфера теории литературы – максимально широкие обобщения, которые проливают свет на сущность художественной литературы, а в какой-то мере и на преломляемую ею человеческую реальность как целое. В этом отношении теоретическое литературоведение сродно (и постоянно пересекается) с теориями искусства и исторического процесса, с эстетикой, культурологией, антропологией, герменевтикой, семиотикой как дисциплинами философскими.

Теория литературы, в свою очередь, сложна и имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено – *общая поэтика*, именуемая также теоретической. Это – учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (*теория литературного процесса*).

Теория литературы изобилует моментами дискуссионными и спорными. Многие суждения и концепции между собой решительно расходятся, порой оказываясь несовместимыми. Разнобой мнений, позиций, точек зрения ученых закономерен и, надо полагать, неустраним в принципе, ибо понимание сущности литературного творчества во многом зависит от той культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло и получило обоснование, и, конечно же, от мировоззренческой ориентации литературоведов, которая бывает самой разной. По словам современного польского ученого, любую теорию «надо рассматривать как документ, свидетельство о состоянии художественного сознания в данную эпоху». Отсюда делается достаточно жесткий вывод, что не может быть единой, универсальной теории литературы на все времена: «Суждения предыдущих теорий не

¹ См.: Манн Ю.В. Литературоведение//Литературный энциклопедический словарь./Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

² Прозоров В.В. О составляющих современного литературоведения//Филология. Саратов, 1996. С. 28.

³ См. указания на соответствующую научную литературу в: Литературный энциклопедический словарь (статьи: «Библиография», «Источниковедение», «Текстология»).

входят в состав суждений теорий более новых – предыдущие обычно отвергаются или вообще игнорируются, а если что-либо из них и сохраняется, то всегда получает новую интерпретацию»¹. При этом многие теории, склонные спорить с предшествующими, ориентируются на локальный художественный опыт, являясь программным обоснованием практики определенной литературной школы (направления), защищая и манифестируя (8) некую творческую новацию. Таковы связи формальной школы на ее ранних этапах с футуризмом, ряда работ 30–50-х годов с социалистическим реализмом, французского структурализма (отчасти и постструктурализма) с «новым романом», постмодернизма с весьма влиятельной ныне эссеистикой. Подобного рода литературоведческие концепции имеют *направленческий* характер. Они, как правило, являются *монистическими*: сосредоточиваются преимущественно на какой-либо одной грани литературного творчества. Это обуславливает как их несомненные достоинства (углубленное рассмотрение определенного аспекта литературы, четкость обобщений и формулировок), так и нередко имеющую место односторонность: склонность к непомерно жестким схемам, которая ведет к догматической узости, а также невнимание к разнообразию и «многоцветью» словесного искусства. Среди монистических теорий (наряду с уже названными) – психоаналитический метод с опорой на З. Фрейда, марксистская социология, структурализм, концепция мифопоэтической сущности искусства, опирающаяся на К. Г. Юнга. Перечисленные научные школы основываются каждая на своем, особом, специфическом методе, который его поборниками, нередко мыслится как единственно плодотворный и правильный.

Теория литературы располагает также и иной, «направленческой» традицией, которая чужда монистической жесткости и, на наш взгляд, ныне весьма актуальна. В отечественной науке она ярко представлена работами А.Н. Веселовского. Отвергая всяческий догматизм, ученый настойчиво отказывался провозглашать какой-либо научный метод единственно приемлемым и верным. Он говорил о границах использования каждого из них. Характеризуя труды одного из современных ему ученых, где акцентировалась генетическая связь народно-песенных сюжетов с бытовым укладом, Веселовский замечал: «Метод не новый, но им надо пользоваться умеючи, памятуя, что он не исключительный и что, когда бытового критерия не хватает, необходимо браться за другой»². Теоретико-методологическая непредвзятость, недогматичность мышления Веселовского ценны и насущны поныне как противовес всякого рода «единоспасающим» концепциям и притязаниям ученых на полноту владения истиной, методологическому схематизму и априоризму.

Далеко не случайна и ненавязчивая, осторожная тональность работ Веселовского, которая, на наш взгляд, для теоретического литературоведения оптимальна. Ученый не любил жестких деклараций и резко провозглашаемых тезисов. Едва ли не основная форма его обобщающей (9) мысли – это предположительное суждение, нередко формулируемое в виде вопроса. Например: «Сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психологического процесса, совершающегося в человеке?»³. Или: «Нет ли законного (т. е. закономерного. – В.Х.) соотношения ... между внешним признаком и тем содержанием, которое оно (произведение. – В.Х.) предназначено характеризовать?»⁴

Тому, что было свойственно «внеаправленческим» трудам А.Н. Веселовского, во многом сродны теоретические работы таких крупных ученых XX в., как В.М. Жирмунский, А.П. Скафтымов, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев. Эти литературоведы активно синтезировали разнородный теоретико-литературный опыт и прошлых эпох, и современный. Подобные теоретические ориентации с некоторой долей приблизительности можно назвать *традиционалистскими*, или *культурологическими*. Они в большей мере опираются одна на

¹ Фарыно Е. Введение в литературоведение. В 3 ч. Катовице, 1978. Ч. 1. С. 29.

² *Веселовский А.Н.* Мелкие заметки к былинам. XVI // Журнал министерства народного просвещения. 1890. Март. С.29.

³ *Веселовский А.Н.* Сравнительная мифология и ее метод// *Веселовскч1й А.Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 86.

⁴ Неизданная глава из «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского// Русская литература. 1959. № 3. С. 118.

другую, нежели враждуют между собою. Предлагаемая читателям книга наследует эту традицию теоретического литературоведения, но вместе с тем принимает во внимание и обсуждает опыт «направленческих» концепций¹.

Отечественная наука о литературе ныне освободилась от принудительного пресса марксистской социологии и концепции социалистического реализма как высшего этапа литературы, от методологической жесткости, которая декретировалась сверху. И сейчас не надо отдавать себя в плен иного рода монистическим построениям, будь то, культ чистой формы либо безликой структуры, или постфрейдистский «пан-сексуализм», или абсолютизация мифопоэтики и юнговских архетипов, или, наконец, сведение литературы и ее постижений (в духе постмодернизма) к ироническим играм, разрушающим все и вся. Автор считает, что сегодняшней теории литературы следует быть максимально открытой, «распахнутой» навстречу самым разным концепциям и при том критичной к любому направленческому догматизму. Важно, чтобы теоретическое литературоведение впитало в себя как можно больше живого и ценного из разных научных школ. В частности, и вузовскому (10) преподаванию этой дисциплины подобает решительно уходить от «циркулярной» педагогики и жестко предначертанных «единоспасающих» установок, но в то же время избегать аморфности мышления и форм его выражения.

В представлениях о понятийно-терминологическом аппарате литературоведения имеют место две нежелательные крайности. С одной стороны, это программа унификации, а порой и декретирования терминов, построение их системы по образцу математических, естественных и технических наук, где опорные слова строго однозначны, а также установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов – «супер-терминологическая каббалистика», которая возобновляет в посвященных чувство собственной избранности². С другой же стороны, для литературоведения далеко не оптимальны (к сожалению, весьма широко бытующие) смысловая невнятица в попытках теоретизирования и апология понятий «размытых» и «смутных», не могущих иметь определения (дефиниции)³.

«Основные», «ключевые» слова науки о литературе (пользуюсь выражениями А.В. Михайлова⁴) не являются терминами по подобию наук негуманитарных⁵, но вместе с тем (в рамках той или иной культурной традиции, художественного направления, научной школы) обладают большей или меньшей *смысловой определенностью*. И свою задачу автор видит в том, чтобы уяснить и обозначить эту определенность (хотя она и относительна!). В данном пособии предпринят опыт характеристики *главных* значений *ключевых* слов науки о литературе (их, как правило, немного: не больше двух-трех).

Одна из основных задач автора книги – сделать шаг в сторону преодоления весьма значительной ныне дистанции между тем, что достигнуто наукой о литературе, и тем, что вошло в обиход вузовского преподавания ее теории. В частности, в обсуждение вовлекается ряд понятий и терминов, которые отсутствуют в имеющихся пособиях: преднамеренное и непреднамеренное в художественном творчестве, роль читателя в литературной жизни, классика и массовая литература, (11) элитарные и антиэлитарные концепции, герменевтика традиционная и нетрадиционная, произведение и текст, нарратология, цен-

¹ История литературоведения как таковая сколько-нибудь развернуто нами не рассматривается. Ей посвящены специальные работы. См.: Николаев П.А., Курилов А. С., Гришунин АЛ. История русского литературоведения. М., 1980; Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. Суммирующее освещение судеб отечественного теоретического литературоведения XX в., хочется надеяться, будет предпринято в ближайшие годы.

² Сапаров М.А. Понимание художественного произведения и терминология литературоведения// Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 235.

³ См.: Григорьев В.П. Терминология литературоведческая // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т.9; Мейлах Б.С. Терминология в изучении художественной литературы. Новая ситуация и исконные проблемы// Вопр. Литературы.1981: № 1. С. 158.

⁴ Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы// Известия/ РАН. Отд. литературы и языка. 1994. № 1. С. 21.

⁵ См.: Чудаков А.П. Терминология литературоведческая// Литературный энциклопедический словарь.

ностные ориентации и формы поведения персонажей, внеродовые формы литературы и многое другое.

Методическая установка, лежащая в основе пособия, может быть названа *координирующей*. В книге сопоставляются и анализируются разные, порой между собой несовместимые научные идеи и концепции. Системность и логическая упорядоченность в соединении с антидогматичностью и диалогической открытостью – вот к чему стремился приблизиться автор. Подобная стратегия, хочется надеяться, в состоянии способствовать *свободному самоопределению* формирующихся литературоведов¹.

Вовлекая в обиход вузовского преподавания поныне отсутствующие в его составе понятия и термины, концепции и суждения (как современных ученых, так и гуманитариев прошлых эпох), автор счел необходимым давать многочисленные отсылки к имеющим теоретико-литературную значимость работам, компактно их излагать и цитировать. В противном случае у читателей возникло бы ложное впечатление, что высказываемые мысли принадлежат исключительно автору учебника. Библиографические отсылки весьма желательны и потому, что они в состоянии направить круг чтения начинающих литературоведов.

Автор использует опыт пособий по теории литературы, которые созданы как за рубежом², так и в нашей стране (начиная с 1920-х годов). Назовем прежде всего книгу Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925), самый серьезный из учебников по данной дисциплине, после долгого перерыва недавно переизданный (его положения, в особенности касающиеся стилистики, не утратили своего значения и ныне). Благим событием в литературоведении, оказавшим воздействие и на ее вузовское преподавание, стала трехтомная «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., 1962–1965), созданная коллективом научных сотрудников Института мировой литературы. Сыграли в свое время положительную роль (но на сегодняшний день во многом устарели) учебники Л.И. Тимофеева (1945), Н.А. Гуляева (1978), Г.Н. Поспелова (1940 и 1978; а также (12) изданное под его редакцией «Введение в литературоведение» –1976, 1983, 1988). В этом ряду – и появившаяся значительно позже, чем следовало бы, «Теория литературы» И.Ф. Волкова (1995). Из многочисленных новых пособий теоретического характера назовем весьма содержательную, легко и ясно написанную работу В.А. Грехнева «Словесный образ и литературное произведение» (Нижний Новгород, 1997).

Предлагаемая читателям книга содержит, во-первых, обсуждение *общих* проблем литературоведения, характеризует природу художественной литературы и ее соотношения с иными видами искусства. В первых трех главах обозначаются связи науки о литературе с эстетикой, аксиологией, герменевтикой. Четвертая и пятая главы – центральные, посвящены теоретической поэтике. И наконец, шестая, заключительная глава имеет предметом генезис литературного творчества, соотношенность литературы с историческим процессом, закономерности ее эволюции.

Содержание и структура данного учебника формировались на протяжении многих лет в процессе чтения соответствующего лекционного курса на филологическом факультете МГУ. Автор бесконечно многим обязан общению (начиная со студенческих лет) с Г.Н. Поспеловым, своим учителем, – общению, которое со временем все чаще сопровождалось спорами и в процессе которого выкристаллизовывалась концепция лекционного курса и этой книги. Автор благодарен за участие в его работе своим коллегам, членам кафедры теории литературы, а также студентам, которые активно откликались на его курс ценными советами и критическими суждениями. Кроме того, искренняя благодарность всем, кто на протяжении ряда лет отзывался на мои теоретические штудии, высказывая свои пожелания и замечания; А.А. Аниксту, А.Ф. Белоусову, Е.В. Волковой, М.Л. Гаспарову, С.И. Гин-

¹ Мысль о том, что вузовским пособиям по теории литературы подобает ориентироваться по преимуществу на опыт «вненаправленного» литературоведения, обоснована в статье: Хализев В.Е. Вузовская теория литературы: вчера, сегодня, завтра// Вестник/ МГУ. Серия 9. Филология. 1992. № 6.

² См.: Kayser W. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, 1948; Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы/ Пер. с англ. М., 1978; Маркович Г. Основные проблемы науки о литературе/ Пер. с пол. М., 1980; Фарыно Е. Введение в литературоведение. 2-е изд., перераб. и доп. Варшава, 1991.

дину, Г.К. Косикову, С.И. Кормилову, В.В. Кускову, Т.Г. Мальчуковой, В.М. Марковичу, А.В. Михайлову, Н.Г. Полтавцевой, Н. Полякову, Н.П. Розину, О.А. Седаковой, Н.Д. Тамарченко, Е.И. Тюпе, Л.В. Чернец, В.Н. Чубаровой, Ю.Н. Чумакову, Л.П. Шатиной, а также рецензентам учебника: Н.К. Гею и кафедре теории литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой И.В. Фоменко).

Параграф «Формы поведения» написан *С.Л. Мартьяновой*, параграф «Самосознание персонажа. Психологизм» – совместно с ней (раздел «Мир произведения»); параграфы «Массовая литература» и «Беллетристика» – при активном участии покойной *Е.М. Пульхритудовой*; именной и предметный указатели составлены *И.В. Нестеровым*.

Постраничные примечания в их значительной части являются рекомендациями студентам для самостоятельного ознакомления с (13) соответствующей научной литературой. При изучении курса автор советует также обращаться к хрестоматиям¹ и энциклопедическим изданиям².

Намеченная автором стратегия разработки теории литературы (соотнесение и обсуждение сделанного в русле разных направлений и школ, а также учеными «вненаправленческих» ориентации) не может быть реализована исчерпывающе в рамках одной работы: неизбежна неполнота картины, неустранимы неточности, просчеты. Но если намеченная в данной книге перспектива освещения теоретического литературоведения будет поддержана и одобрена сколько-нибудь значительной частью вузовских преподавателей, то автор постарается продолжить свою работу и будет благодарен коллегам за советы, предложения, критические суждения. (14)

Глава I **О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА**

Художественная литература (наряду с музыкой, живописью и т. п.) »один из видов *искусства*. Слово «искусство» многозначно, в данном случае им названа собственно *художественная* деятельность и то, что является ее результатом (произведение). Искусство в качестве художественного творчества было отграничено от искусства в более широком смысле (как умения, мастерства, ремесла) мыслителями XVIII–XIX вв. Так, Гегель отмечал принципиальное различие между «*искусно* сделанными вещами» и «*произведениями искусства*»³.

Серьезные трудности связаны с научным определением художество творчества. Итоговые суждения о нем не являются исчерпывающе полными. Неоднократно говорилось, что в теории искусства больше спорного, чем однозначно ясного, что человечество не сумело «договориться», как подобает понимать художественную деятельность. Искусство нередко определяется по какому-нибудь одному признаку (явление эстетическое; познавательная деятельность; воплощение позиции и мироотношения автора; межличностное общение; особая форма игры; создание образов; оперирование знаками, т. е. феномен семиотический). В других случаях оно характеризуется как явление многоплановое, полифункциональное, обладающее *комплексом* свойств и признаков. Имеет место также «альтернативная» характеристика искусства (которое осознается как воспроизведение вещей, либо конструкция форм, либо как выражение переживаний)⁴. Бытует, наконец, представление о том, что научное определение искусства и его единая теория невозможны в принципе, поскольку художественное творчество исторически разнокачественно и

¹ См.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. // Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976; Хрестоматия по теории литературы/ Сост. Л.Н. Осьмакова; Вступ. ст. П.А. Николаева. М., 1982; Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ/ Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982; Введение в литературоведение: Хрестоматия/ Под. ред. П.А. Николаева. 3-е изд., испр. и доп. М., 1997.

² См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины/ Сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М., 1996.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 51.

⁴ См.: Татаркевич В. Дефиниция искусства //Вопр. философии. 1973. № 5.

его понимание зависит от (15) эстетических вкусов и пристрастий ученых как представителей данной страны и данной эпохи¹.

Вместе с тем в теории искусства наличествуют и бесспорные моменты – своего рода аксиомы. Прежде всего, искусство имеет *творческий* (созидательный) характер. Творчество – это инициативная одухотворенная деятельность людей и их групп во имя сохранения и упрочения имеющихся ценностей (культурных и природных), главное же – во имя их обогащения. Мир творчества богат и многопланов. Творческое начало (в большей или меньшей степени) присутствует едва ли не во всех формах деятельности людей, включая самые неприметные – вплоть до повседневного общения и уединенных раздумий, переживаний, созерцаний («творческое поведение» по М.М. Пришвину). Но наиболее полно реализуются творческие импульсы и способности людей в сферах общественно значимой деятельности: научной, производственно-технической, государственно-политической, философской и, конечно же, художественной. Не случайно искусство принято называть художественным *творчеством*.

Опираясь на классическую эстетику и работы современных теоретиков искусства, мы выделим *три* важнейших и органически взаимосвязанных аспекта художественного творчества: *эстетический, познавательный и мирозерцательный* (точнее – аспект авторской субъективности).

1. Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей

Искусство – это *прежде всего* явление эстетическое. Его сфера – созданные творческим усилием человека произведения, предназначенные для эстетического восприятия.

§1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Первоначальное (*др.-гр.*) значение слова «эстетическое» –чувственно (зрением и слухом) воспринимаемое. На протяжении последних столетий этим словом стал обозначаться особый род эмоционально-оценивающего освоения человеком реальности. Эстетическая деятельность – это прежде всего *созерцание* единичных предметов, которые постигаются как нечто завершенное и целостное. Именно *целостность* воспринимаемого составляет главный источник его эстетического постижения. Целостностью называют то трудно определимое качество (16) предмета, которое вызывает у воспринимающего единую реакцию на него, порождает общее впечатление. «Целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной *полноты* и *неизбыточности* <...> –читаем в одной из современных работ. – Целостность есть <...> состояние объекта, располагающее к созерцательному приятию его»². На частях предмета, обладающего целостностью, лежит печать его единства. Такой предмет будит ощущение необходимости в нем каждого элемента, каждого «звена». Он максимально упорядочен и завершен (или таковым воспринимается), и «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»³.

Эстетические созерцания, направленные на целостность единичных предметов, существенно отличны и от моральных и утилитарных оценок, и от религиозных переживаний, объектом которых являются высшие силы бытия, недоступные прямому созерцанию, и от научного познания, сопряженного с интеллектуальным (аналитическим) расчленением предметов, явлений, сущностей.

Наиболее значительные, яркие и масштабные из эстетических созерцаний имеют мирозерцательный и одновременно познавательный характер. Воспринимая предмет эстетически, мы силой непосредственного чувства (не прибегая к логическим процедурам) прозреваем его значимость для нас и его сущность. Эстетическое, по словам А.Ф. Лосе-

¹ См.: *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 56. О подобных суждениях других зарубежных теоретиков см.: *Гущина В.А.* Модернизм и аналитическая эстетика //Вопр. философии. 1983. № 3.

² *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

³ *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т.1. С.178.

ва, – это *выражение* (выразительность той или иной предметности), т. е. «внутренняя жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне», открывается «бескорыстному любованию» и имеет «созерцательную ценность»¹.

Эстетическое имеет два аспекта, которые нераздельны: *объективный*. (предметный) и *субъективный* (эмоциональный). Оно осуществляет себя как взаимодействие свойств воспринимаемых предметов и черт воспринимающего сознания. В сфере эстетического, иначе говоря, наличествует как особого рода переживания, так и их объективные предпосылки, определенные свойства предметов. Обратимся к истории понятия и термина. В середине XVIII в. эстетическое стало объектом специальной научно-философской дисциплины – эстетики. Ее основатель, немецкий философ А. Баумгартен, автор двухтомного трактата на латыни «Эстетика» (1750, 1758), охарактеризовал эстетику как учение о совершенстве чувственного познания, противостоящего логическому. И определил ее как науку о прекрасном. Но эстетическая мысль существовала и раньше, в Европе (17) – начиная с античности: создавались многочисленные учения о прекрасном (красоте), которые были попытками уяснения предметных предпосылок эстетических эмоций.

§ 2. ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное в качестве философско-эстетической категории упрочилось уже в Древней Греции². Оно неизменно – от Платона и Аристотеля до Гегеля и Вл. Соловьева – сопрягалось с представлением о воплощении в предмете и его облике некой универсальной (онтологической) сущности, безусловно и абсолютно позитивной. Красота неоднократно характеризовалась как благое в его структурном выражении, как чувственная видимость идеи. Обратившись к языку поэзии и вспомнив стихотворение Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка» («Что есть красота/ И почему ее обожествляют люди?! Сосуд она, в котором пустота,/ Или огонь, мерцающий в сосуде?»), скажем, что прекрасное – это как бы мерцание огня в стенках сосуда.

Бытийные (онтологические) основы прекрасного понимались по-разному. По Аристотелю, красота – это прежде всего определенность, соразмерность, *порядок*. И впоследствии она на протяжении ряда эпох сопрягалась с представлением о гармонии и симметрии, равновесии и спокойствии. Эта концепция присутствует и в христианской эстетике. Так, в основе понимания красоты Блаженным Августином лежала категория порядка (*ordo*), т. е. расположение вещей, имеющих каждая свое место: нет ничего упорядоченного, что не было бы прекрасным, и именно всеобщему порядку мир обязан своей красотой³.

Вместе с тем ориентированная на христианство эстетика ознаменовалась становлением и иного представления о прекрасном: как явленности *света*, исходящего свыше⁴. Так, Николай Кузанский (XV в.) говорил о вечном божественном свете и высшем сиянии как об универсальной форме и источнике любого видимого бытия⁵. Он утверждал, что прекрасной вещь становится благодаря «сиянию формы»⁶. Эта эстетическая (18) концепция восходит к суждению о том, что «Бог есть свет», византийского богослова Симеона Нового (XI в.), а также к учению Григория мы и исихастов о Фаворском Свете, который выше земной красоты. Эстетикой света была пронизана не только православная церковная обрядность, но и мирская, бытовая сфера жизни в Древней Руси: блеск и сверкание, цветовая яркость в церковном и житейском обиходе постигались как нечто порожденное

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. НЛ. С. 311; см. там же с. 437–438 (эстетическое в понимании Плотина).

² См.: Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 51–61.

³ См.: Бычков В.В. Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 361–369, 394–391.

⁴ Эстетика света имела место уже в античности. В ее основе лежало представление о солнце и огне: «Все умопостигаемое и умозрительное, все эстетическое и прекрасное квалифицируется у Платона как *светлое, яркое, блестящее и максимально ясное*. Высшая идея сущего есть солнце» (Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С.430).

⁵ См.: Кузанский Н. О красоте // Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т.1. С.117.

⁶ Кузанский Н. О даре Отца светов // Кузанский Н. Соч.: В 2 т. М., 1979. Т.1. С. 326–330.

светом, идущим свыше. Из мыслителей близкого нам времени эстетике света отдал дань Вл. Соловьев, утверждавший, что «прекрасно только озаренное» и что свет - это «выразитель мирового всеединства»¹.

Теория прекрасного была основательно разработана и во многом обновлена в Германии на рубеже XVIII–XIX вв. Проблема соотносительности прекрасного с содержанием и формой предмета приобрела особую остроту. Выявились две тенденции ее разрешения. Гегель, следуя традиции древней и средневековой эстетики, утверждал, что «красота и истина» – это «одно и то же», что прекрасное – это «чувственная видимость идеи», т. е. некоей духовной сущности: «чувственное наличие бытия» здесь «проникнуто духовным»². Кант еще за несколько десятилетий до Гегеля рассуждал иначе. По его представлениям, красота «придается» предмету исключительно его формой. Она являет собой «согласованность многообразия в едином». Чтобы быть воспринятым в качестве прекрасного, предмету не нужны ни привлекательность, ни трогательность, ни совершенство, но необходимы строгая формальная упорядоченность, внешние пропорции, симметрия. Как об образцах чистой, свободной красоты философ говорил о цветах, птицах, моллюсках. Красота людей (здесь главный кантовский тезис обосновать было бы труднее) упоминается вскользь - как «сопутствующая»³. Впоследствии учения Гегеля и Канта о прекрасном называли эстетикой содержания и эстетикой формы. На протяжении многих веков прекрасное мыслилось как центральная и даже единственная собственно эстетическая категория. Но в середине XVIII столетия философы и специалисты в области искусства ни к мысли, что сфера эстетически значимого шире области красоты как таковой. (19)

§ 3. ВОЗВЫШЕННОЕ. ДИОНИСИЙСКОЕ

Во времена античности и средневековья возвышенное осознавалось лишь как свойство стиля. У истоков этой традиции – трактат псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I в. н. э.). Во второй половине XVIII столетия оно обрело статус эстетической категории и было расценено как равноправное прекрасному. *Возвышенное* трактуется Э. Берком и вслед за ним И. Кантом как явленность могущества и величия: силы, масштабности, безмерности. В отличие от прекрасного оно связано с хаотичностью, стихийностью, беспорядком, которые вызывают не умиротворяющее созерцание, а душевное потрясение, будят энергию воображения, несообразную разуму. Возвышенное, утверждает Кант, способно устрашать, главное же – оно «возбуждает наши силы», взывает к ним. Как возвышенные философ рассматривает не явления человеческой реальности, а природные стихии. Угрожающие скалы, грозовые тучи, вулканы, ураганы, разбушевавшийся океан, грандиозные водопады, пишет он, «мы охотно называем возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество, померяться силами с кажущимся всевластием природы»⁴. Возвышенное, как его понимал Кант, широко запечатлевалось в искусстве и литературе разных стран и эпох. Вспомним шекспировские бури (в пьесе того же названия или «Короле Лире»), пейзажи в лермонтовской поэме «Мцыри» или толстовских «Казаках» (Оленина поражает грандиозность кавказских гор и приводит в восторг «дикая, до безобразия богатая растительность» в бескрайних лесах).

¹ Соловьев Вл. С. Красота в природе // Соловьев Вл. С. Соч.: В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 2: С. 364–365.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 119; М., 1973. Т. 4. С. 221. В подобном роде высказывались и русские философы. Так, Вл. Соловьев утверждал, что красота имеет «общее онтологическое основание» и является «чувственным воплощением одной абсолютно объективной всеединой истины» (Соловьев Вл. С. Красота в природе. С. 388).

³ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 91, 93, 96, 98–99. 19

⁴ Кант И. Критика способности суждения. С. 131.

Дополняя Канта, Ф. Шиллер в специальной работе говорит о возвышенном в собственно человеческом мире и связывает его с героическим бесстрашием: «Велик тот, кто побеждает страшное; возвышен тот, кто даже будучи побежден, не знает страха»¹.

Возвышенному в немалой мере родственно (хотя и отлично от него) *дионисийство*, ставшее в XX в. весьма существенной эстетической категорией благодаря Ф. Ницше, автору трактата «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Прекрасное в его традиционном понимании философ охарактеризовал как аполлоническое начало, наиболее ярко представленное в античной скульптуре и эпосе. Здесь царят чувство меры, мудрый покой, свобода от безудержных порывов и страстей. Но природа человека имеет также другую и, на взгляд Ницше, более существенную сторону. Это – дионисийство как средоточие глубин (20) бытия (аполлоновское же начало, по мысли философа, составляет лишь Скрывало стихий, область *безвольных* созерцаний, предмет которых - иллюзия и обман). Дионисийство являет собой сферу праздничного опьянения (Дионис-Вахх был богом виноделия), чарующих сновидений и грез, безудержных страстей, душевно-телесных порывов и даже безумия. Будучи «взмахом крыльев тоскующей души», оно наиболее полно и ярко воплощается в музыке, которая понималась философом как совокупность экзотических звуков в духе Вагнера, а скажем, не классического Моцарта². В поздних трудах Ницше дионисийская эстетика предстала как достояние «сверхчеловека», одержимого волей к власти. «Красота там, где я *должен хотеть* всею волею», – заявляет герой поэмы «Так говорил Заратустра» и называет «созерцание» (опорное понятие предшествующих эстетических теорий) «скопическим косоглазием», в котором видит черту своих недругов³. Под созерцанием философ разумеет спокойно-безмятежное восприятие всего, что отмечено мерой и упорядоченностью.

То, что Ницше называл дионисийским напором и чрезмерностью, было известно и до него. Во-первых, с его трактовкой празднеств Диониса перекликается кантовская концепция возвышенного: Ницше как бы перенес представление о бушующей стихии, исполненной эстетической чары, из мира природного в реальность человеческую. Во-вторых, в середине XVIII в. известный исследователь античного искусства И. Винкельман замечал, что эстетически воплощаться могут не только спокойствие и уравновешенность, но и порывы, страсти. Второй род «эстетического выражения» Винкельман оценивал негативно. Страстность, по его мнению, – это «нечто мимолетное», «она появляется во всех человеческих действиях вначале; уравновешенность, основательность следуют под конец». Ученый утверждал, что одобрение всего необычайного, высокопарного, бьющего на эффект, в частности, «наглой страстности поз и действий», составляет всего лишь дань «вульгарному вкусу»⁴.

Новизна эстетической концепции Ницше, как видно, состояла прежде всего в *апологии* дионисийской безудержности. И эта апология оказалась весьма созвучной символистской эстетике (в частности, суждениям А.А. Блока о «духе музыки») и ряду позднейших концепций. Так, в одной из сравнительно недавних польских работ говорится, что категория прекрасного себя исчерпала и основной эстетической ценностью ныне является воплощение силы, энергии, порыва, т. е. (21) выразительность (экспрессия). Утверждается даже, что «прекрасное ... в современной эстетике не может иметь места, оно непригодно»⁵.

С другой стороны, ницшеанский культ Диониса неоднократно подвергался суровой критике, в частности – русскими религиозными философами. Так, Е.Н. Трубецкой расценил дионисийскую эстетику как выражение радости «неустройству мира»⁶. «Дионисовой волне», замечал философ в частном письме, «полагается» разбиваться у нас «под нога-

¹ Шиллер Ф. О возвышенном (к дальнейшему развитию некоторых идей Канта)// Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 186.

² См.: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки// Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.1. § 16, 25.

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра// Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 88.

⁴ Винкельман И. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 109–110.

⁵ Кучинская А. Прекрасное. Миф и действительность. М., 1977. С. 79, 121–122, 155–156.

⁶ Трубецкой Е.Н. Философия Ницше. М., 1904. С.49.

ми»: «В жизни она нужна не для того, чтобы люди загорались Дионисовым огнем, а для того, чтобы по контрасту и в борьбе с ним зажигался другой, подлинно Божий огонь»¹.

Различия между традиционно прекрасным («аполлоновским») и эстетической явностью стихийной мощи, порывов и страстей (возвышенное, дионисийское) мирозерцательно значимы. Первый род эстетически ценного соотносим с тем, что принято называть *классической картиной* (или классическим видением) *мира*. Это понимание бытия как единого, упорядоченного, имеющего смысл, а человека – как сущностно и органически причастного этому бытию². В близкие нам эпохи классичностью видения мира отмечены концепция Вл. Соловьева, убежденного в том, что «безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса»³, Н.О. Лосского, утверждавшего, что «даже самая вражда и распад органической жизни внутри мира возможны не иначе как при условии сохранения хотя бы минимума *гармонии*, единства, органического строения»⁴, в значительной мере – М.М. Бахтина, полагавшего, что «у мира есть смысл»⁵.

Выдвижение же на первый план эстетических ценностей иного рода (будь то возвышенное по Берку и Канту или, в особенности, дионисийство по Ницше) связано с *неклассическим видением мира*: разумением бытия как раздробленного, хаотического, бессмысленного, от которого человек склонен отчуждаться. Подобная картина мира с максимальной резкостью явлена у Ницше, утверждавшего, что устойчивого бытия нет вообще, что оно лишь выдумка, которая всюду (22) «вмысливается, подсовывается» человеком, что худший вкус – это вкус к безусловному, которое составляет область патологии⁶. В подобном же русле – философские опыты атеистического, тощего против всего и вся экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю также современных постмодернистов во главе с Ж. Деррида, отвергающих («деконструирующих») все устойчивое, стабильное, безусловное и объявивших нескончаемую войну логоцентризму. XX век, как видно, является эпохой серьезнейшего философско-эстетического спора, у истоков которого – противостоящие одна другой концепции Вл. Соловьева (за которым многовековая традиция) и Ф. Ницше.

§ 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭМОЦИИ

До сих пор речь шла об эстетическом в его предметном, объективном, бытийном (онтологическом) аспекте, приковывавшем к себе внимание философов и ученых на протяжении многих веков. Но, начиная с рубежа XVIII–XIX столетий, в сферу научно-философской мысли вошла и другая сторона эстетического: субъективная, сопряженная с гносеологией (учением о познании) и психологией восприятия. Предметом серьезных раздумий стали эстетические оценки, суждения, эмоции, переживания.

Эстетические эмоции впервые (и весьма тщательно) рассмотрел Кант в первой части трактата «Критика способности суждения» (1790), назвав их суждениями (Urteil) вкуса. Слово Urteil в данном контексте могло бы быть переведено словами «мнение», «оценка», «эмоция». В основе суждений вкуса, утверждал философ, – *благорасположение* (Wohlgefallen) к прекрасному.

Суждения вкуса (т. е. эстетические эмоции) имеют, подчеркивал Кант, оценивающий характер. Прекрасное он характеризовал как то, нравится при оценке. И выделял следующие черты эстетических оценок: 1) они неутилитарны и не связаны с какими-либо действиями по отношению к воспринимаемым предметам: созерцательны, бескорыстны, *незаинтересованны*, 2) они *внерациональны* и не сопряжены с логическими процедурами (красота нравится «без понятия») и этим отличаются от моральных постулатов, научных формул, религиозных догматов; 3) они *общезначимы*, не являются произвольными, чисто субъективными, случайными: прекрасное нравится *всем*; 4) будучи направлены лишь на

¹ Новый мир. 1993. № 9. С. 195–196.

² См.: Хализев В.Е. Наследие М.М. Бахтина и классическое видение мира// Филологические науки. 1991. № 5.

³ Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства// Соловьев Вл.С. Соч.: В 2 т. Т.2. С.392.

⁴ Лосский Н.О. Мир как органическое целое (1915)// Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 390.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.361.

⁶ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С.570–571, 266, 302.

форму предметов, но не на их сущность, они имеют *игровой* характер: осуществляют «игру душевных сил человека»¹.

Обратившись к эстетике, Кант, как видно, в отличие от своих предшественников сосредоточился не столько на объективных свойствах прекрасного, сколько на особенностях его субъективного освоения. Он (едва ли не впервые в истории эстетики) выдвинул на первый план активность субъекта эстетического восприятия, что вполне соответствовало тенденциям культурно-исторической жизни XIX–XX вв. Появление концепции Канта явилось поворотным моментом в истории эстетики Нового времени.

Вместе с тем кантовское разумение «суждений вкуса» во многом односторонне и уязвимо. Во-первых, эстетические эмоции направлены не на одну только форму созерцаемого. Восходящее к античности и средневековью представление о том, что эстетическое сопряжено с *прозрением* неких сущностей, в «послекантовские» времена отнюдь не утратило своей актуальности. Во-вторых, будучи свободными от утилитарного и чисто рационального интереса к воспринимаемому (в этом Кант был безусловно прав) эстетические эмоции являются, однако, *духовно* заинтересованными (миросозерцательно и личностно) в существе предмета. И неудивительно, что концепция Канта (и в особенности – его мысль о «незаинтересованности» суждений вкуса) впоследствии не только наследовалась, но и критически корректировалась. Так, гегелевская «эстетика содержания» знаменовала осмысление эстетических эмоций отнюдь не в кантовском духе, а как познавательных по своей сути (при всей их «внерациональности») и, главное, как миросозерцательно значимых. В эстетических переживаниях воплощаются глубинные основы человеческого существования и, следовательно, коренные *духовные интересы* людей. Об этом говорили и материалист Н.Г. Чернышевский («прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям»²), и религиозные философы, в частности Вл. Соловьев, который в статье «Красота в природе» связывал восприятие прекрасного с представлением о благой упорядоченности бытия.

Но в целом эстетика нашего столетия пошла в большей мере за Кантом, нежели за Гегелем. При этом многие теоретики XX в. еще целеустремленнее и энергичнее, чем создатель учения о суждениях вкуса, сосредотачиваются на субъективной стороне эстетического. Если в прежних концепциях доминировали термины: прекрасное и возвышенное, целесообразное без цели, аполлоновское и дионисийское, – то теперь опорными стали такие слова и словосочетания, как эстетическое *отношение* и *видение*, эстетический *опыт*, *подход*, *точка зрения*, *функция*. В русле «субъективации» эстетического – весьма авторитетные труды польского философа Р. Ингардена (1930–40-е годы), где утверждается, что эстетический предмет конструируется из сознания, свободно творится сознанием, лишь при этом обретая некие качества³. (24)

Еще резче в подобном роде высказался (вслед за Р.О. Якобсоном, охарактеризовавшим поэзию как «язык в его эстетической функции») Ян Мукаржовский. Чешский ученый пришел к выводу (можно сказать, крайнему), что эстетическое не имеет прямой связи с какими-либо свойствами вещей⁴. Субъективация эстетического здесь достигла максимума. Важны, полагает Мукаржовский, лишь интенсивность воздействия предмета на сознание, всецелая сосредоточенность на нем воспринимающего, сопряженная с эффектом новизны и неожиданности. Эстетическое при этом связывается с отклонениями от всего привычного и устоявшегося, с некими нарушениями. «Нормированное эстетическое», утверждает ученый, осталось в прошлом: традиционно прекрасное было узаконено, а потому безлично. Иерархически выше его и современнее «ненормированное эстетическое»⁵.

Сходные мысли (в более мягкой форме) позже высказал М. Бердсли (1915–1985). Лидер американской эстетики утверждал, что *любой* предмет может рассматриваться с эс-

¹ Кант И. Критика способности суждения. С. 179, 87, 97.

² Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978. С. 68.

³ См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 133–135.

⁴ См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. И&—39, 53.

⁵ См.: Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996. С. 44–49.

тетической точки зрения. Ученый говорит о двух путях эстетического вкуса и опыта. Первый (прежний, традиционный) – это любовь к прекрасному. Второй, более насыщенный для современности, – это всеобщее эстетизирование реальности: распространение эстетической точки зрения на все, что окружает человека¹. Подобного рода концепции идут вразрез с многовековым опытом искусства и философии, но вполне согласуются с установками и практикой модернизма и в особенности авангардизма.

В эстетике XX в., однако, наличествует и иная ветвь. Ее правомерно назвать неотрадиционалистской (о неотрадиционализме см. с. 365). Здесь подчеркивается, что эстетические эмоции направлены на содержательную форму предметов (о ней см. с. 154) и являются духовно заинтересованными в воспринимаемом. Так, М.М. Бахтин термину Канта «незаинтересованность» предпочел другой, более осторожный. Он говорил о *внеаходимости* носителя эстетической эмоции по отношению к воспринимаемому. Свойства эстетического восприятия, полагал Бахтин, обуславливают не только пространственную и логическую дистанцию между субъектом и объектом, но и их внутреннее родство и органическую связанность. По мысли ученого, эстетическая эмоция как бы требует от того, кто испытывает ее, не только «внеаходимости» по отношению к воспринимаемому, но и *причастности* ему. Бахтин настойчиво говорил о душевной расположенности и любовной близости человека к источнику эстетического (25) переживания. Он полагал, что эстетическому присущи «доброта и благодность», что центром эстетического видения является «любовно утвержденная конкретная действительность» и что «только любовь может быть эстетически продуктивной» и (как согласную с его суждениями) приводил русскую пословицу: «Не по хорошу мил, а по милу хорош». «Безлюбовь, равнодушие, – утверждал Бахтин, – никогда не разовьют достаточно сил, чтобы *напряженно замедлить над*, предметом <...> Только любовь может быть эстетически продуктивной»². В приведенных суждениях ученый связывал эстетическое с освоением прежде всего человеческой, личностной реальности, со сферой общения между людьми.

Эстетические эмоции в послекантовских теориях, как видно, осмысливаются по-разному.

§ 5. МЕСТО И РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА

Современное человечество располагает эстетическим опытом весьма разноплановым и богатым. Этот опыт формировался веками и тысячелетиями. Эстетические переживания, по-видимому, исторически возникли из утилитарно-практических оценок предметов как полезных и нужных. Первоначально имела место некая слитность того и другого, свидетельство чему – исторически ранняя словесность, например изображение вещей у Гомера, которые отвечают своему практическому назначению и одновременно радуют своим совершенством. «Человек, – писал Г.В. Плеханов, – сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»³. Огромную роль в упрочении эстетического опыта сыграла и ритуальная сторона жизни ранних обществ. Обряды (магические и религиозные) являли зрелище, воспринимаемое эстетически.

Постепенно (этот процесс активизировался в Новое время) эстетическое обретает самоценность в жизни отдельных людей и общества в целом. Вместе с тем оно не утрачивает своей тесной связи с иными, внеэстетическими областями человеческого сознания. Эстетические эмоции сопряжены и с переживанием человеком его физиологической природы (в частности – с сексуальной сферой), и с самоутверждением в обществе (ибо обладатель красоты – будь то черты лица, одежда, вещи – получает в глазах окружающих некую притягательность, некий «вес» и авторитет), и с межличностным общением (потребность (26) человека сделать свои эстетические переживания достоянием других

¹ См.: Бердсли М. Эстетическая точка зрения// Американская философия тва. Екатеринбург, 1997. С. 178, 175.

² Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 281, 59–60. О том же в несколько иной вариации. См. Мейер А.А. Эстетический подход (1927)//Мейер А.А. Философские соч. Рагв, 1982.

³ Плеханов Г.В. Письма без адреса// Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С.108.

людей). Говоря иначе, эстетическое неизменно «включается» в очень широкие и весьма разнообразные связи (порой весьма причудливо) с опытом иного рода.

Значение эстетического в жизни отдельных людей, общества, человечества огромно. В том, что эстетические эмоции в состоянии приобретать масштабность и знаменовать некие взлеты духа, «звездные миги» человеческой жизни, настойчиво убеждает художественная литература. Вспомним толстовского Оленина («Казачьи»), впервые увидевшего кавказские горы, рассказ А.П. Чехова «Красавицы», стихотворение Вл. Ходасевича «Встреча». Эстетическое переживание способно оказаться глубоким и благотворным душевным потрясением и даже поворотным моментом в судьбе не только отдельного человека, но и целого народа (знаменателен летописный рассказ о принятии князем Владимиром христианства под впечатлением от красоты византийского богослужения). Сильные и глубокие эстетические переживания знаменуют интенсивное становление духовных импульсов человека, имеют пробуждающее значение. Назначение красоты, по словам Н.С. Арсеньева, прежде всего будущее: она лишает человека покоя, порождает «творческую тоску», главное же – «вызывает душу на активность», «*требует ответа*»¹. Благодаря эстетическим переживаниям упрочивается единение людей с благими и универсальными началами бытия. При этом эстетические эмоции дают человеку возможность обретения духовной свободы. Ф. Шиллер утверждал, что красота открывает человеку путь к совершенству и гармонии, к согласию чувственных и духовных сил. «Эстетическое состояние» он сопрягал с внутренней свободой человека, преодолевшего зависимость как от морального принуждения, так и от всего чувственно-физического. Красота, по словам Шиллера, «восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном – энергию»². Сходные мысли впоследствии высказывали Гегель («рассмотрение прекрасного носит <...> свободный характер»³) и Маркс (наслаждаясь чувственной формой предметов, человек утверждает свои «сущностные силы»⁴).

Эстетически ценное, как неоднократно отмечали теоретики нашего столетия, глубоко связано с межличностным общением и является одним из его стимулов. По словам А.А. Мейера, эстетический подход (27) – это осуществление любви, родственных связей между людьми, их единения. В области эстетического «преодолевается замкнутость отдельного "я"». Эстетический подход «вводит человека в жизнь другого, делает его участником единой для обоих жизни»⁵.

Сходные мысли (подчеркивая при этом просветляющий, катарсический характер эстетических переживаний) высказал М. Бердсли. По его словам, эстетический опыт разрешает конфликты психики и стрессы, помогает человеку гармонизировать собственную жизнь, «повышает восприимчивость, наполняет пониманием, сближает с окружающей средой». По словам ученого, сосредоточение на эстетическом предмете будит ощущение свободы, при этом эстетический опыт «развивает способность поставить себя на место других», «развивает взаимную симпатию», а также понимание других людей и культур⁶.

Завершая разговор о значении эстетических переживаний, заметим, что они входят в жизнь людей не только в виде «звездных мигей», немногих и редких, но и как постоянный компонент жизненного чувства. Человеку, приобщенному к культуре, важно, чтобы находящееся вокруг не оскорбляло его вкуса и изо дня в день давало пищу положительным эстетическим эмоциям. Поэтому существенной гранью человеческой реальности является эстетическая окрашенность быта, в истоках своих традиционно-народного. «Практически все предметы, окружавшие древнего славянина в быту, были в большей или меньшей степе-

¹ Арсеньев Н.С. О красоте в мире. Мадрид, 1974. С. 44, 9, 139; его же. Преображение фа и жизни. Нью-Йорк, 1959. С. 44.

² Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. ?б. С. 307 (см.: Письма 15–21).

³ Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 123.

⁴ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 593.

⁵ Мейер А.А. Эстетический подход (1927) // Мейер А.А. Философские соч. Рагй, 1982. С. 103.

⁶ Бердсли М. Эстетическая точка зрения. С. 143, 178, 142.

ни художественно обработаны»¹. Эстетическое «достраивание» повседневности – неотъемлемое звено культуры близких нам эпох, включая и современную.

§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЗМ

Место эстетического в ряду ценностей и, в частности, его отношения с этическим (нравственным) понимались и понимаются по-разному. Мыслители Германии начала XIX в. нередко ставили эстетические ценности выше всех иных. Как полагал Ф. Шиллер, *только* в эстетическом состоянии человеческая природа проявляется в чистоте и непосредственности. А Ф. Шеллинг утверждал, что «добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро»². Впоследствии подобные суждения высказывались крупными русскими (28) писателями. Так, князь Мышкин в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» говорит о красоте, которая спасет мир. Возвышение эстетических ценностей над всеми другими принято называть *эстетизмом*.

Наряду с мирным и прекраснодушным, «шиллеровским» культом эстетического, которое вбирает в себя нравственность, в конце XIX в. (а еще более в XX) сформировался эстетизм зловеще демонический, противопоставивший себя ценностям этическим: идеям ответственности и долга, самоотвержения и добра. Подобные мотивы прозвучали в книге Ш. Бодлера «Цветы зла» (характерно само название). Вот обращение поэта к красоте:

Будь ты дитя небес иль порожденье ада,
Будь ты чудовище иль чистая мечта,
В тебе безвестная, ужасная отрада!
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.
Ты Бог иль Сатана? Ты ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония и звуки и цвета!

(«Гимн красоте», пер. Эллы)

Эстетизм ярко выражен у Ф. Ницше, который утверждал, что «существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен»³, и провозглашал идеал человека, упоенного своей силой и ни с какими ограничениями не считающегося. Яркое художественное освещение (притом весьма критическое) подобного рода эстетизм получил в повести О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Эстетизм ницшеанского толка повлиял на художественную культуру XX в., в то же время он стал предметом критики – серьезной и обоснованной. Так, по словам Т. Манна, «существует какая-то близость <...> несомненная связь между эстетизмом и варварством»⁴.

Эстетизм агрессивный, отвергающий иные ценности, часто оказывается связанным либо с утопическим культом будущего, либо с элитарной оторванностью от образа жизни и интересов большинства, с иронической надменностью. Этот род мироотношения парадоксальным образом ведет к ослаблению и даже притуплению живого, непосредственного эстетического чувства: непомерное потребление красоты грозит обернуться пресыщением. Жизнь, превращенная в нескончаемую погоню за эстетическими переживаниями, неминуемо оказывается пустой и бесплодной. По словам С. Киркегора, «тот, кто отвергает этический путь жизни сознательно и выбирает эстетический, уже не (29) живет эстетической, т. е. непосредственной жизнью»⁵. Неудивительно что погружение в мир эстетизма нередко оборачивалось для художников духовными драмами и даже трагедиями, весьма

¹ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992. С. 127.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1996. С. 84. В подобном же духе – следующее высказывание: «Звать надо не к морали, а к красоте <...> Тут более любви и конкретности» (Ухтомский А.А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 393).

³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 25.

⁴ Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 385. См. также: Федотов Т.П. Борьба за искусство // Вопр, литературы. 1990. №2.

⁵ Киркегор-С. Наслаждение и долг. СПб., 1894. С. 236. 2

характерными для первых десятилетий нашего века, зеркалом чего стал роман Т. Манна «Доктор Фаустус».

На протяжении последних десятилетий дала о себе знать и иная форма эстетизма, чуждая трагическому пафосу и свободная от культа силы. Она связана с тем, что именуется *постмодернистской чувствительностью*. Ощущение мира как хаоса, в котором нет места каким-либо смысловым ориентациям, здесь воплощается в исполненной иронии «метафорической эссеистике», склонной к фантастике и пародированию, призванной доставлять удовольствие своей аморфностью, неопределенностью, загадочностью¹. Эстетизм, как видно, многолик².

Нежелательной крайностью противоположного характера является *антиэстетизм*. В пору упрочнения христианского сознания отвержение эстетических ценностей обуславливалось жесткостью полемики с языческим тяготением ко всяческой роскоши³. В близкие же нам времена оно диктовалось культом научного знания (вспомним в этой связи «Разрушение эстетики» Д.И. Писарева, а также третирование искусства тургеневским Базаровым), либо прямолинейной и тенденциозной защитой ценностей этических, как у позднего Толстого, который в трактате «Что такое искусство?» писал: «Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему <...> Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра»⁴. Подобного рода подозрительно-недоверчивое отношение к эстетическому было спародировано А.П. Чеховым (безнравственно носить бороду, если из нее можешь сделать подушку для бедного). При всем том, что антиэстетизм односторонен и уязвим, он в ряде ситуаций имел и серьезные человеческие резоны. По словам И. И. Виноградова, «крестовый поход нравственности против эстетики» явился закономерным следствием «сосуществования под одним небом красоты и зла», с чем не должно мириться нравственное чувство⁵. (30)

Если антиэстетизму XIX в. было присуще некоторое жертвенное благородство, то в нашем столетии (особенно в 20–40-е годы) недоверие к эстетическому, распространившись еще более широко, обрело бездушный, казенный, принудительный характер: понятие эстетического в атмосфере повсеместной идеологизации культуры находилось под полузапретом, оно возродилось в общественном сознании лишь в пору «оттепели» – в середине 1950-х годов.

В начале XX в. были предприняты попытки преодоления крайностей эстетизма и антиэстетизма. Так, С.Н. Булгаков, придавая огромное значение эстетическим эмоциям («благодаря красоте у человека вырастают крылья, он чувствует себя не комком материи или двуногой обезьяной, но бесконечным духом, питающимся абсолютным и божественным»), в то же время говорил, что культ эстетического и игнорирование ценностей иного рода нежелательны и даже опасны: «Эстетические восприятия пассивны: они не требуют подвига, напряжения воли, они даются даром, а то, что дается даром, способно «развращать»⁶. Сходную мысль позже высказал М.М. Бахтин. Он отметил, что «эстетическое видение» оправданно и насущно, поскольку не претендует быть «философским видением единого и единственного рая»⁷. Таким образом, в сфере культуры (включая современную) насущны (в качестве ее нормы) мирное взаимодействие и гармония между эстетическими и всеми иными (познавательными, этическими, жизненно-практическими) сторонами сознания и деятельности людей.

¹ См.: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины. М., 1996. С. 255–257, 268–271, 290–293.

² Подробнее об эстетизме и основных звеньях его истории см.: *Гайденок П.П.* Порыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997. С. 79–203.

³ См.: *Бычков В.В.* Эстетика отцов церкви... С. 201–214.

⁴ *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? М., 1985. С. 180.

⁵ *Виноградов И.И.* По живому следу. Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 66.

⁶ *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия в русской революции (1908)// Новый мир. 1989. № 10. С. 223.

⁷ *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. С. 23.

§ 7. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Соотношение между художественным творчеством и эстетическим как таковым понималось и понимается по-разному. В ряде случаев искусство, будучи осознано как деятельность познавательная, мирозерцательная, коммуникативная, отстраняется от сферы эстетического. Так, Н. Г. Чернышевский сосредоточивался на воспроизводящих и информативных началах искусства как доминирующих. А Л. Н. Толстой утверждал даже, что для верного осмысления художественного творчества следует «откинуть путающее все дело понятие красоты»¹.

О внеэстетической сущности искусства мягче и одновременно конструктивнее говорил Г.Н. Пospelов, по мысли которого, предметы, обладающие эстетическими свойствами, по своей природе эстетическими не являются, поскольку эстетическое – это «внешнее проявление» некой «сущности во всей целостности предмета». Ученый делал (31) вывод, что существо искусства –духовное, а эстетическое в нем –сфера вторичная, формальная, а потому на понятии эстетического теорию художественного творчества построить нельзя. «В жизни нет никаких явлений, эстетических по своей сущности, – писал он. – И искусство, конечно, не представляет собой в этом отношении исключения. И его сущность сама по себе вовсе не эстетическая»². Эти утверждения, во многом резонные, правомерно прокорректированы суждением о том, что *главным предназначением* произведений искусства является их восприятие как ценности эстетической. И не удивительно, что теоретики искусства разных стран и эпох рассматривают – с полным на то основанием – эстетический аспект искусства как главный, стержневой, доминирующий. По словам Я. Мукаржовского, искусству подобает быть верным «своему естественному назначению, т. е. эстетическому воздействию»³.

Связи искусства со сферой эстетического многоплановы. Во-первых, предметом познания и воссоздания в художественных произведениях становится жизнь в ее эстетических свойствах (качествах): все то в реальности, что «адресовано» человеческому зрению и слуху. Во-вторых, сам материал художественных образов (звук в музыкальном произведении; трехмерные визуально воспринимаемые формы скульптуры; слова с их фонетическим обликом и т. п.) имеет чувственный характер и апеллирует к его эстетическому восприятию. И наконец, в-третьих, эстетическое не только преломляется в произведениях искусства, но и (это едва ли не главное) создается в результате творческого акта. Художественные произведения, не воспринимающиеся в качестве эстетической ценности, не выполняют важнейшей из своих задач.

Соотношения между эстетическим в искусстве и во внехудожественной реальности понимаются учеными по-разному. Утверждается, с одной стороны, что искусство восполняет реальность, привносит в нее упорядоченность, вновь созидая эстетические ценности. С другой стороны, говорится, что тезис «искусство творит красоту» – несостоятельный, ложноклассический, узкоэстетский, что, напротив, красота мира порождает художественные ценности, что «искусство не создает, а являет красоту»⁴. По-видимому, в художественной деятельности присутствуют оба названных начала: искусство в состоянии и запечатлеть эстетически ценное, присутствующее в бытии, и вновь его созидать.

Сфера эстетического, что самоочевидно, неизмеримо шире области (32) художественного. А вместе с тем именно творения искусства – некий максимум явленности эстетически ценного. Только в художественной деятельности эстетическое оказывается доминирующим и выдвигается на первый план. В иных же родах человеческих занятий, теоретических и практических, тоже отмеченных творческим началом, оно (если и присутствует) составляет сопутствующий и далеко не обязательный компонент.

И не случайно слова «эстетическое» и «художественное» используются в гуманитарной сфере (в большей мере околонучной, чем собственно научной) как синонимы. Только в искусстве эстетическое обретает полноту и глубину, ярко обнаруживая свои фунда-

¹ Толстой Л.Н. Что такое искусство? С. 166.

² Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 154–159.

³ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 131.

⁴ Булгаков С.Н. Искусство и теургия// Русская мысль. 1916. № 12. С. 18.

ментальные качества. И именно из эстетической предназначенности искусства органически вытекают как его познавательные возможности, так и присущие ему мирозосерцательные начала – выражение в художественных произведениях авторского сознания.

2. Искусство как познавательная деятельность (к истории вопроса)

Преломление в произведениях искусства внехудожественной реальности, ее познание (в самом широком смысле) в разные эпохи понималось по-разному.

§ 1. ТЕОРИЯ ПОДРАЖАНИЯ

Исторически первым опытом рассмотрения художественного творчества как познания явилась теория подражания (мимесиса), возникшая и упрочившаяся в Древней Греции. Первоначально подражанием называли воссоздание человеческих движений в танцах, позже – любое воспроизведение предметов. По словам Аристотеля, люди тем «отличаются от остальных живых существ, что склонные всех к подражанию»; первые познания приобретаются путем подражания, результаты которого «всем доставляют удовольствие»¹. Подражание, по Аристотелю, составляет сущность и цель поэзии, которая воссоздает предметы на началах их сходства с реально существующими (т. е. им подражает). Великий мыслитель древности вместе с тем отмечал, что поэт рисует возможное, могущее случиться и в отличие от историка осуществляет некое обобщение: «Поэзия говорит более об общем, история – о единичном»². (33)

Теория подражания, сохранившая авторитетность до XVIII в., соотнесла произведения искусства с внехудожественной реальностью, и в этом ее достоинство, но выполнила эту свою задачу неполно. Зачастую связь изображенного с его «прообразом» сводилась к их внешнему сходству: подражание неоднократно отождествлялось с натуралистическим изображением и удовлетворяло требованиям «самой грубой оценки искусства как фотографии действительности»³. Теория подражания уязвима в том, что предполагает полную зависимость создателя произведения от познаваемого предмета: автор мыслится как нейтрально-пассивный; нередко нивелируется, а порой и вовсе игнорируется обобщающий и оценивающий характер художественного познания. К концу XVIII в. эта теория стала восприниматься как устаревшая. «В том, что гения (т. е. творца художественных произведений. – В.Х.) следует полностью противопоставить духу подражания, согласны все», – отмечал И. Кант⁴.

§ 2. ТЕОРИЯ СИМВОЛИЗАЦИИ

В эпоху эллинизма (на основе теории подражания и одновременно как ее преодоление) обозначилась, а в средние века упрочилась иная концепция познавательных начал искусства: художественное творчество стало мыслиться не только как воспроизведение единичных предметов (главным образом видимых), но и в качестве «восхождения» к неким универсальным сущностям, бытийным и смысловым. Эта концепция была предвзвешена Платоном, который говорил о подражании космической гармонии в музыке. Ее центр – учение о *символе*, выступавшем прежде всего в роли религиозно-философской категории. Псевдо-Дионисий Ареопагит, христианский мыслитель рубежа Г/–V вв., утверждал, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, мистериальным, символическим (иносказательным, намекающим, недоговаривающим)⁵. Трансформируя

¹ Аристотель. Поэтика// Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 116.

² Там же. С. 126. Теория подражания древних изложена и интерпретирована в: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974. С. 32–56; его же. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 402–417.

³ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. С.417.

⁴ Кант И. Критика способности суждения. С. 182.

⁵ См.: Бычков В.В. Формирование византийской эстетики// Культура Византии: IV – первая половина VII. М., 1984. С. 526–528.

теорию подражания, средневековые философы говорили о символе как «неподобном подобии», видя в нем, в частности, основу и стержень произведений искусства. Решающее значение придавалось символическо-аллегорической притче, столь значимой в канонических христианских текстах.

В Новое время (свидетельство чему – романтическая и символистская эстетика) эстетики также нередко рассматривали художественное творчество как «вечное символизирование» (выражение А. Шлегеля). Черты символа – значительность (всеобщность) смысла, не(34)полнота явленности этого смысла и связанные с нею «семантическая честь» (А.Ф. Лосев), неопределенность и многозначность (отличающие символ от аллегии). «Возникает сомнение, – писал Гегель, характеризуя символ, – должны ли мы понимать такой образ в *собственном смысле*, или *одновременно и в переносном смысле*, или же *только* в переносном смысле»¹. Концепция искусства как символизирования в большей степени, чем теория подражания, акцентирует обобщающее начало образности (сопричастность искусства идеям и смыслам), но таит в себе опасность отрыва художественного творчества от реальности в ее многообразии и чувственной конкретности, грозит увести его в мир умопостигаемого и отвлеченного (в этом отношении знаменательна критика символизма О.Э. Мандельштамом²).

§ 3. ТИПИЧЕСКОЕ И ХАРАКТЕРНОЕ

В XIX в. упрочилась и возобладала новая концепция искусства как познания, опирающаяся на опыт реалистического творчества. В эту эпоху преодолевались и одновременно синтезировались более ранние теории (подражания и символизирования). Опорные понятия этой концепции, поставившие в центр образ человека в искусстве, – *тип и характер*.

Слово «тип» (типическое) применительно к искусству используется по меньшей мере в двух значениях. В одних случаях ученые основываются на первоначальном смысле этого слова (*др.-гр.* – образец, отпечаток), служившего прежде всего классификаторским задачам (типы личности в научной психологии; типовые проекты зданий и т. п.). Типическое при этом связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему. Тип в данном значении слова составляет один из способов художественного воссоздания человека. Это – воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства. Знаменательно противопоставление Пушкиным «живых лиц» Шекспира «типам одной страсти» у Мольера³. Так понимаемые типы в искусстве и литературе связаны с традицией рационализма XVII–XVIII вв.⁴ Но они присутствуют и в (35) литературе последних двух столетий, запечатлевая, как заметил В.А. Грехнев, «массовидное» начало в облике людей, которое насаждается цивилизацией и «возрастает в жизни, все более отпадающей от культуры. Жизненной почвой для типов в новейшей литературе становятся не столько крупно выраженные проявления всеобъемлющих страстей или пороков, сколько усредненные формы того и другого, слабо тлеющая душевная жизнь «толпы», виды духовной стадности»⁵. Именно об этом свидетельствуют «Мертвые души» Н.В. Гоголя, ряд произведений А.П. Чехова, рассказы М.М. Зощенко.

Тип (типическое) нередко понимается и гораздо более широко: как *любое* воплощение общего в индивидуальном (если оно достигает яркости и полноты). В этом русле «универсализации» термина–и рассуждение о типах в начале четвертой части романа Ф.М.

¹ Гегель Г.Ф. Эстетика: В 4 т. 1969. Т. 2. С. 16. См. также: Лосев А.Ф. Проблема ста и реалистическое искусство. М., 1976. С. 130–132.

² См.: Мандельштам О.Э. Утро акмеизма// Мандельштам О.Э. Слово и культура. [..] 1987. С. 168–172.

³ См.: Пушкин А.С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 339–340.

⁴ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья ^Ренессанса. М., 1990. С. 129. О том же см.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 156–162 («Символ и тип»).

⁵ Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород, 1997. С. 33–34 (разд. «Характер и тип»).

Достоевского «Идиот», и ряд высказываний В.Г. Белинского (например: «Типизм есть один из законов творчества, без него нет творчества»¹), Энгельса (о типических характерах), М. Горького (о типах, созданных при участии вымысла). Подобное широкое понимание типического обосновано Г.Н. Пospelовым, для которого оно – высокая степень характерности². При этом под *характерностью* (характером, социальным характером) понимается предмет познания в искусстве (воплощение общих, закономерно существующих, повторяющихся черт жизни людей в их индивидуальном облике). Такое использование термина «характер» опирается на многовековую традицию.

Термин «характер» бытовал уже в Древней Греции. В книге «Характеры» Феофраста, ученика Аристотеля, это слово означает людей как носителей и воплощений какого-то одного свойства, преимущественно отрицательного. «Скарედность – это низменная боязнь расходов, а скарעד вот какой человек», – подобными фразами автор начинает каждый из своих тридцати «очерков», говоря далее о том, как описываемые люди себя ведут, какие поступки совершают, как высказываются. Здесь значение слова «характер» тождественно позднему семантическому наполнению слова «тип» (схематическое воплощение одной человеческой черты в наблюдаемом извне и описываемом человеке).

В Новое время под характером стали понимать *внутреннюю* сущность человека, которая сложна, многопланова и не всегда сколько-нибудь полно явлена во внешнем³. В этом обновленном значении (36) данный термин широко использовали Лессинг, Гегель, Маркс и Энгельс, представители культурно-исторической школы в литературоведении во главе с И. Тэнном⁴, а также многие писатели и художники XIX в. Так, О. Роден писал: «В каждом существе, в каждой вещи пронизательный взор художника открывает *характер*, то есть внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму»⁵. Понятие характера как социально-исторической конкретики человеческого бытия стало центральным в марксистском литературоведении. По мысли В.Ф. Переверзева, сущность искусства сводится к воспроизведению психологии и характера, свойственных «данной форме жизни»; образ является «проекцией <...> социального характера», находимого писателем в действительности⁶. Характер при этом осознается как некая универсальная доминанта художественного творчества. Но более распространено локальное смысловое наполнение слова «характер», под которым понимается не жизненная основа изображаемого, а персонаж, воспроизведенный в многоплановости и взаимосвязи его черт, а потому воспринимаемый как живое лицо (что в наибольшей мере присуще реалистическому искусству XIX в.). С.Г. Бочаров говорит в этой связи о *художественном* характере как авторском создании (отличая его от характера в реальности)⁷.

Установка на сотворение и воссоздание характеров (т. е. как бы живых лиц в многообразии их свойств) открыла искусству (прежде всего литературе) путь к освоению человеческого мира как индивидуально-личностного. В характере, пишет В.А. Грехнев, «заключено прочное ядро человеческой индивидуальности, проявленное ярко и крупно. Психологической предпосылкой для появления характера в литературе становится объемное видение душевной реальности, накопление психологической зоркости в мире культуры»⁸.

В качестве личности человек проявляет себя (с большей или меньшей полнотой и яркостью), когда он духовно *причастен* бытию (как целому и как близкой реальности) и при

¹ Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 53.

² См.: Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика. М., 1984. С. 81–82.

³ См.: Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка// Михайлов А.В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М., 1997.

⁴ Главная задача художника – «передать характер, преобладающий в предмете» и шлющий его «идею» (Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С. 26–27).

⁵ Роден О. Сборник статей о творчестве. М., 1960. С. 13.

⁶ Переверзев В. Ф. Проблемы марксистского литературоведения// Литература и марксизм. 1929. Кн. 2. С. 8, 20. См также: Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. 1315–231.

⁷ См.: Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства// Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312–321.

⁸ Грехнев В.А. Словесный образ и художественное произведение. С. 33.

этом органически включен в межличностное общение, внутренне независим от стереотипов и установлении окружающей среды. Личность, по словам М.М. Бахтина, «раскрывается только свободно диалогически (как *ты* (37) для я)»¹. Человек, будучи личностью, с одной стороны, живет в мире неких аксиом, которым сохраняет (или стремится сохранить) верность, а с другой – находится в состоянии нескончаемого становления и остается незавершенным, открытым для новых впечатлений и переживаний, суждений и поступков. По мысли М.М. Пришвина, личность может и не обладать масштабностью, проявленной в той или иной сфере деятельности, оставаться неприметной, рядовой, «маленькой», «но она всегда цельная и представительная»².

Европейской мыслью человек начал осознаваться как личность в средние века, что связано с возникновением и упрочением христианства. Античность же (хотя знала и Сократа, и софокловскую Антигону, воплотивших личностное начало) представляла себе человека главным образом не как свободную личность, а как «живую вещь», всецело подвластную судьбе³.

Писатели и поэты Нового времени (в особенности XIX–XX столетий) широко воссоздают персонажей (а также лирических героев) в качестве характеров и одновременно – как осуществляющих себя личностей (герой лирики А. С. Пушкина, Моцарт в одной из его маленьких трагедий, Гринев в «Капитанской дочке», Пьер Безухов и Левин у Л.Н. Толстого, Алеша Карамазов у Ф.М. Достоевского, Алексей Турбин у М.А. Булгакова, доктор Живаго у Б.Л. Пастернака). Другой «персонажный ряд» составляют герои, притязающие на «статус» личности, но не реализовавшиеся в качестве таковых, хотя они и обладают яркими задатками и широкими возможностями (так называемые «лишние люди» от Онегина до Ивана Карамазова).

Заметим, что в «посленицшеанскую» эпоху (особенно – в экзистенциалистской философии и литературоведении этой ориентации) широко распространено иное понимание личности, нежели обозначенное нами. Это – человек, прежде всего *отчужденный* от окружающей реальности, от социума, природы и миропорядка, непрестанно ищущий смысл своего существования или вовсе его отрицающий, пребывающий в состоянии перманентного выбора, свободный не только от стереотипов своей среды, но и от «традиционалистской связанности» и религиозных верований (для подобных людей, как и для Ницше, «небеса пусты»). Так понятая личность восходит не к христианскому средневековью, а к предварившему Новое время Возрождению. В этом русле – концепция известного культуролога Л.М. Баткина, который полноту художественной явленности личности усмотрел в образах байроновского Каина, лермонтовского Демона, Сизифа у (38) А. Камю, Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса» Т. Манна. А персонажи, подобные князю Мышкину и Алеше Карамазову у Достоевского, рассматриваются как весьма жалкие существа, которые лишь «путаются под ногами» у других, более значительных лиц⁴.

Но какой смысл ни вкладывать в слово «личность», очевидно: воспроизведение характеров – это художественное овладение человеческой жизнью в ее *личностном* измерении.

Теории типизации и воссоздания характерного – это несомненный шаг вперед в постижении искусства как познавательной деятельности. Но эти концепции, укоренившиеся в XIX в., в то же время односторонни. Во всяком случае они не охватывают всех форм художественного освоения реальности. Художественная словесность способна постигать реальность и в тех случаях, когда она не имеет дела с характерами и типами. Так, в мифах, сказках, народном эпосе герои совершали определенные поступки, но при этом могли не получать какой-либо характеристики. «Самая проблема человеческих характеров не изначальна в литературном искусстве», – утверждал А.И. Белецкий. И замечал, что в народных сказках и героическом эпосе «действующие лица только вершители действия

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 323–324.

² Пришвин М.М. Дневники. 1920–1922. М., 1995. С. 190.

³ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. С. 277, 503–508.

⁴ См.: Боткин Л.М.: Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 232–233.

<...> но о характеристике их не может идти и речи»¹. Скупое и клишированно обозначающиеся переживания всецело зависели от развертывания событий: сказочного героя постигает беда – и «катятся слезы горючие» или его «резвые ножки подкосились». «В центре внимания писателей, – характеризовал Д.С. Лихачев жития в русской литературе конца XIV – начала XV вв.» – оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характер»².

«Внехарактерность» совсем иного рода присуща многим произведениям нашего столетия. Мир человека (особенно в литературе «потока сознания», о которой речь пойдет позже) постигается как нестабильный, аморфный, чуждый какой-либо определенности. Так, Г. Гессе в романе «Степной волк» оспаривает традиционную реалистическую литературу, где каждое лицо – «четко обозначенная и обособленная цельность», и называет соответствующую эстетику поверхностной и дешевой. «В действительности, – пишет он, – любое "я", даже самое наивное, – это не единство, а многосложный мир, это маленькое (39) звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей <...> Тело каждого человека цельно, душа – нет. Поэзия <...> оперирует мнимощельными, мнимоединными персонажами». Говорится также, что единство личности является «лишь иллюзией»³.

Термины «подражание» и «символизирование», «тип» и «характер», как видно, констатируют разные аспекты связей искусства с внехудожественной реальностью. Но ни один из них не ориентирует научную мысль на универсальную, собственно теоретическую характеристику познавательной стороны художественных произведений. Эту ответственную миссию в искусствоведении XX в. берет на себя термин «тема» (тематика), к которому мы и обратимся.

3. Тематика искусства

§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «ТЕМА»

Слово «тема» («тематика»), широко бытующее в новоевропейских языках, произошло от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу. В искусствоведении и литературоведении оно используется в разных значениях, которые правомерно (с долей приблизительности) свести к двум основным.

Во-первых, темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это – значения ключевых слов, то, что ими фиксируется. Так, В.М. Жирмунский мыслил тематику как сферу семантики художественной речи: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия <...>. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; например, для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как «грустный», «томный», «сумерки», «печаль», «гробовая урна» и т. п.»⁴. Подобным же образом термин «тема» издавна используется в музыковедении. Это – «наиболее яркий <...> музыкальный фрагмент», элемент структуры, который «представляет от данного произведения» – то, что «запоминается и узнается»⁵. В данной терминологической традиции тема сближается (если не отождествляется) с *мотивом*

¹ Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 60–61.

² Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV в.). М.; Л., 1962. С. 64.

³ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 260.

⁴ Жирмунский В.М. Задачи поэтики (1919, 1923) // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30.

⁵ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 5, 8.

(см. с. 266–269). Это активный, выделенный, акцентированный компонент художественной ткани. По словам Б.В. Томашевского, темы «... мелких частей» произведения именуются мотивами, «которые уже нельзя более дробить»¹.

Другое значение термина «тема» насущно для разумения познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и связано не с элементами структуры, а впрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б.В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей»². Ту же мысль выражают современные ученые: «Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте»³.

Далее мы сосредоточимся на тематике именно в этом ее, можно сказать, субстанциальном аспекте, т. е. на предмете художественного освоения (познания), который безгранично широк и потому трудно определим: искусству есть дело едва ли не до всего. В художественных произведениях прямо или косвенно преломляются и бытие как целое (т. е. присутствует картина мира как упорядоченного или дисгармоничного), и его определенные грани: феномены природы и, главное, человеческой жизни.

Понятие это (художественная тема, тематика) в значительной мере скомпрометировало себя догматически узкой интерпретацией, которая упрочилась в отечественном литературоведении начиная с 1920-х годов: темы литературных произведений настойчиво сводились к *социальной характеристике*⁴.

Художественная тематика сложна и многопланова. На теоретическом уровне ее правомерно рассмотреть как совокупность трех начал. (41) Это, во-первых, онтологические и антропологические универсалии, во-вторых – локальные (порой весьма масштабные) культурно-исторические явления, в-третьих – феномены индивидуальной жизни (прежде всего – авторской) в их самоценности. Перспектива подобного истолкования тематики искусства (на наш взгляд, еще весьма предварительно) намечена М.М. Гиршманом, по словам которого, « в произведениях как художественной целостности равно несомненными и равнодостоинными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность»⁵.

§2. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

В художественных произведениях неизменно запечатлеваются (по воле автора или независимо от нее) *константы* бытия, его фундаментальные свойства. Это прежде всего такие вселенские и природные начала (универсалии), как хаос и космос, движение и неподвижность, жизнь и смерть, свет и тьма, огонь и вода и т. п. Все это составляет комплекс *онтологических* тем искусства.

Неизменно значим и необычайно богат, далее, *антропологический* аспект художественной тематики. Он включает в себя, во-первых, собственно духовные начала человеческого бытия с их антиномиями (отчужденность и причастность, гордыня и смирение, готовность созидать или разрушать, греховность и праведность и т. п.); во-вторых, сферу инстинктов, связанную с душевно-телесными устремлениями человека, каковы либидо (половая сфера), жажда власти, влечение к материальным благам, престижным вещам,

¹ Томашевский Б.В. Поэтика. М., 1996. С. 71. О соотношенности понятий «тема» и «ив» см. также: Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе яв XIX века // Ученые записки / Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. ГЧ20–121, 142 (прим.).

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика (1925). М., 1996. С. 176–178.

³ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки / Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 150.

⁴ См., например: Поспелов Т.Н. Эстетическое и художественное. С. 215–231.

⁵ Гиршман М.М. Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. Донецк, 1996. С. 11.

комфорту и т. п.; в-третьих, то в людях, что определяется их полом (мужество, женственность) и возрастом (детство, юность, зрелость, старость); и наконец, в-четвертых, это надэпохальные ситуации человеческой жизни, исторически устойчивые формы существования людей (труд и досуг, будни и праздники; конфликтные и гармонические начала реальности, мирная жизнь и войны либо революции; жизнь в своем доме и пребывание на чужбине либо странствия; гражданская деятельность и частная жизнь и т. п.). Подобные ситуации составляют сферу действий и усилий, нередко – поисков и приключений, стремлений человека к осуществлению определенных целей.

Названные (и оставшиеся неназванными) бытийные начала, приходя в искусство, составляют богатый и многоплановый комплекс *вечных тем*, многие из которых «архетипичны», восходят к ритуально-мифологической древности (архаике). Эта грань художественного творчества является достоянием всех стран и эпох. Она выступает либо как (42) явный центр произведений, либо присутствует в них подспудно, а то и остается не осознаваемой авторами (мифопоэтический подтекст).

В своем обращении к вечным темам искусство оказывается сродным и близким онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека (антропологии). Преломление в искусстве бытийных констант стало предметом пристального рассмотрения философами эпохи романтизма¹, а также учеными школ мифологических Гримм в Германии, Ф.И. Буслаев в России) и неомифологических. (Н. Фрай)², психоаналитического искусствоведения, ориентирующегося на труды З. Фрейда и К. Г. Юнга.

В последнее время появился ряд серьезных работ, в которых исследуется причастность мифологической архаике литературного творчества близких нам эпох (труды Г.Д. Гачева, Е.М. Мелетинского, Смирнова, В.И. Тюпы, В.Н. Топорова³). Особого внимания заслуживают теоретические обобщения Д.Е. Максимова. Констатируя огромную значимость универсалий, восходящих к архаике, для литературы всех эпох, ученый вместе с тем говорил о «мифопоэтической традиции» в литературе XIX–XX вв. как явлении *невсеобъемлющем*, локальном. Эта традиция, утверждает Д.Е. Максимов, тянется от Божественной комедии Данте и поэм Мильтона к «Фаусту» Гете и мистериям Байрона; она активизируется после Вагнера, в частности — в символизме. Ученый не соглашается с широко бытующим представлением о тотальном мифологизме искусства и литературы: «Нельзя одобрить то необузданное литературоведческое фантазирование в мифологических толкованиях современных художественных произведений <...> которым часто увлекаются серьезные и эрудированные ученые»⁴. Это суждение, на наш взгляд, совершенно справедливо. Собственно мифологическое и мифопоэтическое начало и (шире) сфера бытийных универсалий (при всей ее важности) далеко не исчерпывают того, что художественно познается и осваивается. Это лишь одна из граней тематики искусства. (43)

§ 3. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМАТИКИ

Наряду с универсалиями вселенского, природного и человеческого бытия (и в неразрывной связи с ними) искусство и литература неизменно запечатлевают культурно-историческую реальность в ее многоплановости и богатстве. Человечество едино, но это не однородная глыба, не монолит. Бытию людей присуща пространственно-временная

¹ По мысли Шеллинга, «вечные мифы» творятся большими поэтами (Данте, Шекспир, Сервантес, Гете) всех эпох: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывающуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию» (*Шеллинг В.Ф. Философия искусства*. С. 147).

² Всемирный резонанс имела работа Н. Фрая, где утверждалось, что ритуально-мифологические архетипы составляют основу писательского творчества, определяя облик едва ли не всех литературных жанров (*Frye N. Anatomy of criticism*. Princeton, 1957). Русский перевод см. в: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*. М., 1987. Из числа отечественных работ о «вечных темах» литературы назовем: *Мелетинский Е.М. О литературных архетипах*. М., 1994.

³ См., напр.: *Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Избранное. М., 1995.

⁴ *Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания*// *Максимов Д.Е. Русские поэты начала века*. Л., 1986. С. 201.

разнокачественность, которая (как и универсалии) неизменно преломляется в произведениях искусства.

Литературой постигаются черты племен, народов, наций, религиозных конфессий, свойства государственных образований и крупных географических регионов, обладающих культурно-исторической спецификой (Западная и Восточная Европа, Ближний и Дальний Восток, Латиноамериканский мир и т. п.). Присущий подобным общностям тип сознания (менталитет), укорененные в них (в жизни как народа в целом, так и «образованного слоя») культурные традиции, формы общения, бытовой уклад с его обычаями неизменно отзываются в плодах художественной деятельности. И в произведения искусства неминуемо входят такие реалии жизни тех или иных народов и эпох, как земледельческий труд и охота, чиновничья служба и торговля, дворцовый и церковный обиход; бои быков и дуэли; научная деятельность и техническое изобретательство. В художественных произведениях преломляется также национально специфичная ритуально-обрядовая сторона жизни, ее этикетность и церемониальность, имеющая место как в древности и средневековье¹, так и в близкие нам эпохи, яркие свидетельства чему – романная диалогия П.И. Мельникова-Печерского и «Лето Господне» И.С. Шмелева.

Присутствие в искусстве культурно-самобытных начал было ясно и «программно» осознано эстетикой романтизма, которому присущи интерес к традициям национальных культур, принцип «народности и местности» (О. Сомов), неприятие установок классицизма, по преимуществу универсалистского, ратовавшего за античные художественные ценности как абсолютные и всеобщие. Присутствие в произведении атмосферы данного места и времени считал неотъемлемым свойством подлинного, рожденного жизнью, органического искусства Ал. Григорьев. О том, что для упрочения и обогащения культуры народа важно обращение писателей к «национальным темам» и мыслям о «родном крае», говорил один из ведущих американских критиков середины XIX в. Э.О. Дайкин². Подобные суждения неоднократно высказывались и в (44) наше столетие. Так, испанский писатель М. де Унамуно утверждал, что мы должны искать человека «в глубинах местного и частного»; что «живая, плодотворная универсальность <...> свойственна каждому отдельному человеку лишь постольку, поскольку одета плотью нации, религии, языка и культуры»; что «бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час, в своей стране, в своей эпохе». Из этих суждений о человеке как укорененном в культурно-историческом бытии Унамуно делал вывод о предмете художественного познания: «Поэты всех времен» были заняты «вопросами нации, религии, языка и родины». И еще: «Шекспир, Данте, Сервантес, Ибсен принадлежат всему человечеству как раз в силу того, что один из них был англичанин, другой – флорентиец, третий – кастилец) четвертый – норвежец»³.

К этому правомерно добавить, что художественные произведения запечатлевают не одни только особенности жизни той страны и того народа, которым принадлежит автор. В творениях искусства так или иначе (и от эпохи к эпохе все в большей мере) ощутим воздух мировой культуры, дает о себе знать интерес художников и, в частности, писателей к бытию разных народов, стран, регионов. Так, в литературе укоренен жанр путешествий в чужие земли, чертами которого в какой-то мере обладает уже гомеровская «Одиссея». Вспомним «Хожение за три моря» Афанасия Никитина, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина) байроновское «Паломничество Чайльд Гарольда». Национальная экзотика стала одним из предметов воссоздания в поэзии романтизма. Как целеустремленный и программный выход литературы за рамки своей национальной тематики интересна и исторически симптоматична поздняя книга И.В. Гете «Западно-восточный диван») где, как заметил современник писателя, осуществлен опыт расширения автором соб-

¹ См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы, 3-е изд. М., 1979. С. 80–102.

² См.: Дайкин Э.О. Национальное в литературе (1847)//Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 373, 375.

³ Унамуно М. де. Избранное: В 2 т. Л., 1981. Т. 2. С. 318–319.

ственной индивидуальности и преодоления односторонности¹. Образы Дон Жуана, Фауста, Дон Кихота, выросшие на совершенно определенной национальной почве, позже стали достоянием общеевропейской жизни.

Художественное познание человеческой реальности, как видно, нередко знаменует сопряжение близкого и далекого, своего и изначально чужого, а порой и их уподобление. (В XX в. об этом с максимальной яркостью свидетельствует творчество Н.К. Рериха, дышащее воздухом многовековой мировой культуры.)

Существенным звеном художественной тематики оказываются, далее, явления исторического времени. Искусство (от эпохи к эпохе все в большей степени) осваивает жизнь народов, регионов и всего (45) человечества в ее динамике. Оно проявляет пристальный интерес к прошлому, нередко весьма далекому. Таковы сказания о подвигах, былины, эпические песни, баллады, историческая драматургия и романистика². Предметом художественного познания становится также и будущее (жанры утопии и антиутопии). Но наиболее важна для искусства современность автора: «Жив только тот поэт, – утверждал Вл. Ходасевич, – который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени»³. Ту же по сути мысль в 1860-е годы выражал лидер культурно-исторической школы И. Тэн, настойчиво соотносивший художественное произведение с «общим состоянием умов и нравов окружающей среды»⁴. Современность писателя – это своего рода художественная «сверхтема», давшая о себе знать и в пьесах Аристофана и Мольера, и в «Божественной комедии» А. Данте, но безусловно возобладавшая в литературе XIX в., которая была склонна создавать широкие художественные панорамы и при этом обращаться к насущнейшим вопросам своего времени, к его отличительным чертам и болевым точкам. Об этом свидетельствуют романы Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, Г. Флобера и Э. Золя; А. С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, а также многие произведения отечественной классики, которые выходят за рамки романного жанра («Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, сатирическая проза М.Е. Салтыкова-Щедрина).

Эта традиция не исчерпала себя и в XX столетии, хотя многое в его искусстве шло и идет вразрез с ней. Так, литература символистской и акмеистской ориентации оказалась в значительной мере замкнутой в салонно-кружковой, внутривидовых сферах, отторгнутой от жизни народа, от большой современности, если можно так выразиться. Об этом с сожалением и тревогой говорил в 1916 г. В.М. Жирмунский. В статье «Преодолевшие символизм» он охарактеризовал масштабные творческие свершения поэтов, пришедших на смену символистам (А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.С. Гумилев), но вместе с тем весьма критически отозвался о современной ему литературной атмосфере (как символистской, так и акмеистской). Молодой ученый говорил об «индивидуалистической искушенности» поэтов, о «келейности их лирики», где «нет действительного выхода в мир из своей одинокой души»; отмечал, что в «новую поэзию» вошли «различные виды декадентского эстетизма и аморализма»; писал о «тесноте кругозора» (46) и «миниатюрном, игрушечном характере» передаваемых многими поэтами переживаний.

Жирмунский выражал надежду, что этот избыточно камерный «крен» будет преодолен будущей литературой «нового реализма»: «...нам грезится, что новая поэзия может стать более широкой – не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, поместье и деревне, а не только в столице, что она будет вскормлена всей Россией, и историческими преданиями и ее идеальными целями, совместной и

¹ См.: Михайлов А.В. «Западно-восточный диван» Гете: Смысл и форма // Гете И.В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 667–671.

² См.: Кормилов С.И. К общей теории художественно-исторической литературы // Филологические науки. 1979. № 4.

³ Ходасевич Вл.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 371.

⁴ Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С. 30.

связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей»¹.

Надежды ученого, что самоочевидно, оправдались не в полной мере. В эпоху тотальной ломки национального бытия и ожесточенной борьбы с «проклятым прошлым» связь литературного творчества с современностью, настойчиво декларирующаяся, понималась, однако, узко и искаженно. Реальность наступившей эпохи осознавалась не в качестве некой многоплановой целостности, средоточия устремлений нации и ее культурных традиций, а лишь как арена ожесточенной и компромиссной борьбы: внутрилитературной (представление формальной школы и, в частности, мысль Ю.Н. Тынянова о том, что в литературной борьбе нет правых и виноватых, а есть победители и побежденные²) и общественно-политической, социально-классовой, партийной (методология марксистского литературоведения, именованная «конкретно-исторической» и официально провозглашавшаяся единственно правильной). В подобных концепциях представление о современности в ее значимости для литературы и искусства резко сужалось, редуцировалось³.

В литературной практике послереволюционных десятилетий укоренились произведения, именованные романами-эпопеями («Цемент» Ф.В. Гладкова, трилогия «Хождение по мукам» АН. Толстого, «Поднятая целина» М.А. Шолохова, «Буря» и «Девятый вал» И.Г. Эренбурга, «Белая береза» М.С. Бубеннова), вполне отвечавшие господствовавшей идеологии и неизменно получавшие официальное одобрение. Приукрашивая советскую реальность (порой до неузнаваемости), (47) они обходили молчанием сколько-нибудь серьезные противоречия современности.

В то же время писатели этой эпохи, несмотря на крайне неблагоприятные условия для художественного творчества, создали ряд произведений, где их время освещалось правдиво и глубоко, в соответствии с традицией, восходящей к XIX веку. Таковы повести и рассказы А.П. Платонова, романы М.А. Булгакова, «Тихий Дон» М.А. Шолохова, «Реквием» А.А. Ахматовой, позже проза А.И. Солженицына, Г.Н. Владимова, В.И. Белова, ВТ. Распутина, В.П. Астафьева, Е.И. Носова, а в последнее десятилетие рассказы Б.П. Екимова, откликающиеся на происходящие в стране перемены.

Художественные произведения разных стран и эпох с неотразимой убедительностью свидетельствуют о богатстве, разнообразии, «многоцветье» человеческой реальности. Будучи ее зеркалом, искусство оказывается сродным таким областям научного знания, как этнография и история. «Произведения художественной литературы и искусства – важный источник для понимания менталитета времени их создания <... > и для знания конкретных «исторических обстоятельств», особенно быта <...> тем самым художественная литература и искусство приобретают значение источников, важных для историографических наблюдений»⁴. К этим словам авторитетного историка, совершенно справедливым, добавим следующее: культурно-исторический аспект тематики художественных произведений во многом определяет их целостный облик, формальную организацию, структуру, а потому достоин самого пристального литературоведческого рассмотрения.

§ 4. ИСКУССТВО КАК САМОПОЗНАНИЕ АВТОРА

Наряду с темами вечными (универсальными) и национально-историческими (локальными, но в то же время надындивидуальными) в искусстве запечатлевается неповторимо индивидуальный, духовно-биографический опыт самих авторов. При этом художественное творчество выступает как самопознание, а в ряде случаев и в качестве акта сотворе-

¹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм// Русская мысль. 1916. № 12. С. 56. Сходные мысли были высказаны АА. Блоком в статье «Без божества, без вдохновенья» и Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 177, 183–184.)

² См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С. 182.

³ Не удивительно, что процитированные слова В.М. Жирмунского, опирающиеся на художественный опыт и эстетическую мысль XIX в., в эту весьма длительную пору (от 1920-х до 1970-х годов включительно) оказались «не ко двору». Далеко не случайно они были исключены из последующих изданий статьи «Преодолевшие символизм» (1928 и 1973).

⁴ Шмидт С.О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997. С. 115.

ния художником собственной личности, как деятельность жизнетворческая. Эта сторона тематики искусства может быть названа *экзистенциальной* (от *лат. existentiо*– существование). Она ярко явлена уже в таких произведениях средневековой литературы, как «Исповедь» Блаженного Августина, «История Абеляровых бедствий», «Божественная комедия» А. Данте, «Житие Аввакума Петрова», которые предварили автобиографическую прозу последних двух-трех столетий (от «Исповеди» Ж.Ж. Руссо и ранней трилогии Л.Н. Толстого, до повестей Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева эмигрантского периода). (48) Художественное самопознание и запечатление авторских экзистенций безусловно доминирует в лирике, которая по преимуществу «автопсихологична».

Самораскрытие автора, имеющее во многих случаях исповедальный характер, составило весьма существенный пласт литературы ряда эпох, в особенности же XIX и XX столетий¹. Писатели неустанно рассказывают о себе, о своих духовных обретениях и свершениях, о драматических и трагических коллизиях собственного существования, о сердечных смутах, порой заблуждениях и падениях. Здесь уместно назвать прежде всего стихи поэтов, в которых вводится итог их деятельности – от «Памятников» Горация, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина до вступления к поэме «Во весь голос» В. В. Маяковского и стихотворения «Петербург» (1925) В.Ф. Ходасевича поэт говорит о себе:

Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

К месту вспомнить и трагически исповедальные «Демон» М.Ю. Лермонтова, «Поэму без героя» А.А. Ахматовой, атмосферу блоковской лирики. Вот стихотворение поэта (1910) с эпиграфом из А.А. Фета «Там человек сгорел»:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагических страстей
Повествовать еще не жившим.
И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар.

«Я думаю,—писал Блок,—что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений *«исповеднического»* характера». «Чем сильнее лирический поэт, – отмечал он, говоря об Ап. Григорьеве, – тем полнее судьба его отражается в стихах»². Со всем этим, на наш взгляд, трудно не согласиться.

Художественное самопознание бывает разным. Оно может захватывать не только сферу духовно-биографическую, но и область «психофизиологическую» (вспомним мандельштамовский Петербург, – «... знакомый до слез, до прожилок, до детских припухлых желез») ³. (49)

Обращаясь к «персональной» тематике, авторы нередко создают своего рода личные мифы, что весьма характерно для XX в., особенно для символистского искусства. Поэтам начала нашего столетия было свойственно чувство значимости собственного присутствия в мире, благое и опасное одновременно. «Весьма вероятно, что наше время – великое и что именно мы стоим в центре жизни, т. е. в том месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки», – писал А.А. Блок. И утверждал, что всем его современникам подобает «писать дневники»⁴. Жизнь подтвердила эти суждения. Дневниковое начало явственно в эссеистике В.В. Розанова. На протяжении нескольких десятилетий были напи-

¹ Об автобиографическом и исповедальном начале в русской литературе XIX–XX вв. см. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 17–22.

² *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 278, 514.

³ См.: *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ... М., 1995.

⁴ *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 69.

саны беспрецедентно богатые дневники М.М. Пришвина и К.И. Чуковского, лишь ныне ставшие достоянием читающей публики.

Искусство как самопознание авторов и воссоздание ими собственной личности и судьбы сродни не только дневникам, но и таким внехудожественным жанрам, как мемуары, частная переписка, а также экзистенциалистски ориентированной философии, которая сосредоточена не на сущности мира, а на пребывании в нем человеческой индивидуальности, на ее *существовании*.

Личностный и автобиографический пласт художественной тематики приковал к себе внимание сторонников биографического метода в литературоведении. На него опирались французский критик Ш. Сент-Бёв и представители импрессионистической критики рубежа XIX–XX вв.:

Р. де Гурмон во Франции, И.Ф. Анненский и Ю.И. Айхенвальд в России. Связи между личностью автора и его произведениями неизменно приковывают к себе внимание биографов писателей. Таковы, например, книги «Байрон» А. Моруа, «Державин» В.Ф. Ходасевича, «Жизнеописание Михаила Булгакова» М.О. Чудаковой.

Самопознание автора, художественное постижение и претворение им собственного духовно-биографического опыта и черт своей индивидуальности составляет, как видно, неотъемлемое звено литературы (как и иных видов искусства). Актуализация этой стороны художественной тематики, происшедшая на протяжении двух последних столетий, свидетельствует об активности и зрелости личностного начала в составе культуры как таковой.

§ 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА КАК ЦЕЛОЕ

Охарактеризованные роды тематики сопряжены с обращением авторов к внехудожественной реальности, без чего искусство непредставимо. «В основе поэзии лежит <...> материал, извлекаемый вдохновением из действительности. Отнимите у поэта действительность – (50) творчество прекратится»¹. Эти слова Вл. Ф. Ходасевича справедливы применительно не только к поэзии, но и к иным формам искусства.

В составе реальности художника и, в частности, писателя интересует не столько ее эмпирическая поверхность (чисто единичное, случайное), сколько *глубина*. Ему присущи *прозрение* сущностей, *проникновение* в них. Если правомерно говорить о критериях оценки художественной тематики, то эти слова их как-то характеризуют. Р.М. Рильке призывал молодого поэта: «Ищите глубину предметов»². Глубины внехудожественной реальности составляют едва ли не главный объект художественного познания. В творчестве больших писателей устремленность подобного рода играет решающую роль.

Но в составе художественной тематики есть и иная сторона. Искусство порой сосредоточивается на самом себе. Об этом свидетельствуют, во-первых, литературные произведения о художниках и их созданиях. К теме искусства настойчиво обращались писатели эпохи романтизма: И.В. Гете и Э.Т.А. Гофман; А. С. Пушкин («Египетские ночи»), Н.В. Гоголь («Портрет») и ряд других русских литераторов³, что породило особые жанры (Kunstlernovelle, Kunstlerroman). Эта традиция живет и в XX веке (вспомним романы «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Доктор Фаустус» Т. Манна, поэтическую книгу Р.М. Рильке «Сонеты к Орфею»).

Во-вторых, в произведениях стилизационного и пародийного характера, которые были весьма влиятельны в первые десятилетия нашего века, внимание писателей сосредоточивается на предшествовавших словесно-художественных формах. По словам А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, здесь имеют место «внутрилитературные» темы, реализующиеся в качестве «игры <...> на конструкциях и формулах». Предметом постижения и

¹ Ходасевич Вл. О чтении Пушкина // Современные записки. Париж, 1924. Кн. 20. С. 231 - 232

² Рильке Р.М. Новые стихотворения. М., 1977. С. 330.

³ См.: Искусство и художник в русской художественной прозе первой половины XIX века. Л., 1989. (Вступ. ст. В.М. Марковича).

воссоздания при этом становятся «инструменты художественного творчества, каковы поэтический язык, сюжетные конструкции, традиционные формулы»¹.

В составе литературного процесса темы внутрихудожественные весьма существенны, но это все-таки частность. Центр и доминанту тематики искусства составляет *внехудожественная* реальность. Художественное творчество в его высоких образах, как правило, не замыкается на самом себе. (51)

Обозначенные нами аспекты художественной тематики не изолированы друг от друга. Они активно взаимодействуют и способны составлять некие нерасторжимые «сплавы», что особенно характерно для литературы близких нам эпох. Таков пушкинский «Евгений Онегин», являющий собою и многоплановую картину современности («энциклопедия русской жизни», по Белинскому), и средоточие фольклорных и мифопоэтических начал, чему посвящены серьезные современные работы, и душевное самораскрытие поэта, своего рода авторскую исповедь.

Уместно вспомнить и тематически разнородный роман М.А. Булгакова «Мастери Маргарита», в котором сопрягаются удаленные одна от другой эпохи, говорится о непреходящем, вечном и при том ясно ощутимо автобиографическое, авторское, личностное начало, глубоко трагическое. «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший» (начало 32-й главы романа). Вряд ли кто-нибудь усомнится, что эти горестные строки – не только о Мастере, герое писателя, но и (главное!) о самом Михаиле Афанасьевиче Булгакове.

Тематика с ее различными гранями воплощается в произведениях или открыто, впрямую, программно, эксплицитно (как, например, конкретика русской крестьянской жизни XIX в. в поэзии Н.А. Некрасова), или опосредованно, косвенно, «подтекстово» (имплицитно), порой независимо от творческой воли автора. Подобного рода темы А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов называли «неуловимыми», противопоставив их декларируемым темам². Именно таковы мифопоэтические начала многих произведений русской классической литературы XIX в., например тема противостояния хаоса и космоса у Ф.М. Достоевского. Или другой пример: читателями лишь угадывается конкретика русской усадебной жизни в стихотворениях А.А. Фета, на первом плане которых – бытийные универсалии, постижение мира как красоты.

Поэты нередко предпочитают открыто и прямо воплощаемым темам всяческие недосказанности. Так, Э. По утверждал, что искусству требуется «известная доза намека», что «придает произведению <...> богатство»: «чрезмерные прояснения намеков, выведение темы на поверхность» превращает поэзию в «плоскую прозу»³.

Суммируя сказанное, отметим, что важнейшую, неизменно доминирующую «сверхтему» искусства и литературы составляет человек в различных его ипостасях. Здесь и его универсальные (антропологические) свойства, и черты, сформировавшиеся культурной традицией и окружающей средой, и неповторимо индивидуальные начала. Постигая «человеческую реальность», искусство настойчиво и упорно избегает абстракций, составляющих язык науки и философии, и неизменно запечатлевает эстетическую явленность бытия.

Познавательные начала искусства в XX в. стали предметом серьезных расхождений и споров. В концепциях, ориентированных на опыт авангардизма, широко бытует взгляд, полемически противопоставленный теории подражания, и позднейшим суждениям об искусстве как освоении бытия. Утверждается, что художниками (в том числе и писателями)

¹ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». С. 150 -151.

² См.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». С.144,149.

³ По Э. Философия творчества//Эстетика американского романтизма. М., 1977. С.121.

все создается и ничего не берется из действительности. При этом понятие «тема» оказывается не в чести.

Скепсисом по отношению к тематическому «фундаменту» поэтических произведений отмечены работы участников формальной школы. «Любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости,— характеризовал Ю.Н. Тынянов литературу сентиментализма,—все эти темы возникли в процессе работы как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнатный» отпор высоким грандиозным темам старших». Далее говорится о подстерегающей художника слова опасности оказаться пленником собственных тем: «В поэзии верность своим темам не вознаграждается». Тынянов полагает, что А.А. Ахматова оказалась «в плену собственных тем». «Но любопытно,—пишет он,—что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а *несмотря* на свои темы <...> тема была интересна не сама по себе, она жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана»¹. Эти суждения, смелые и оригинальные, заслуживают самого пристального внимания. Они звучат как своего рода предостережение от «тематического монотона» поэтического творчества и от игнорирования формальной, композиционно-стилистической стороны литературы. Вместе с тем низведение темы до «скрепы» художественной конструкции и тем более до способа реализации «стилистического задания» спорно и, на наш взгляд, односторонне. Тематика (если этот термин освободить от схематизирующей узости, от навязчивого социологизма, а также от абсолютизации мифопоэтического подтекста) составляет неотъемлемое и при этом фундаментальное начало художественных произведений.(53)

4. Автор и его присутствие в произведении

§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «АВТОР». ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ АВТОРСТВА

Слово «автор» (от *лат.* аустог – субъект действия, основатель, устроитель, учитель и, в частности, создатель произведения) имеет в сфере искусствоведения несколько значений. Это, во-первых, творец художественного произведения как *реальное лицо* с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это *образ автора*, локализованный в художественном тексте, т.е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя. И наконец, в-третьих (что сейчас для нас особенно важно), это художник-творец, присутствующий в его творении как целое, *имманентный* произведению. Автор (в *этом* значении слова) определенным образом подает и освещает реальность (бытие и, его явления), их осмысливает и оценивает, проявляя себя в качестве *субъекта* художественной деятельности.

Авторская субъективность организует произведение и, можно сказать, порождает его художественную целостность. Она составляет неотъемлемую, универсальную, важнейшую грань искусства (наряду с его собственно эстетическими и познавательными началами). «Дух авторства» не просто присутствует, но доминирует в любых формах художественной деятельности: и при наличии у произведения индивидуального создателя, и в ситуациях группового, коллективного творчества, и в тех случаях (ныне преобладающих), когда автор назван и когда его имя утаено (анонимность, псевдоним, мистификация).

На разных стадиях культуры художественная субъективность предстает в различных обликах. В фольклоре и исторически ранней письменности (как и в иных формах искусства) авторство было по преимуществу коллективным, а его «индивидуальный компонент» оставался, как правило, анонимным. Если произведение и соотносилось с именем его создателя (библейские притчи Соломоновы и Псалмы Давида, басни Эзопа, гимны Гомера), то здесь имя «выражает не идею авторства, а идею авторитета». Оно не связывается с представлением о какой-либо инициативно избранной манере (стиле) и тем бо-

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 173–174.

лее – об индивидуально обретенной позиции творца: «Произведение скорее осознается как плод жизнедеятельности коллектива, чем как творение отдельной личности»¹.

Но уже в искусстве Древней Греции дало о себе знать *индивидуаль*(54)*но*-авторское начало, о чем свидетельствуют трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида. Индивидуальное и *открыто заявляемое* авторство в последующие эпохи проявляло себя все более активно и в Новое время возобладало над коллективностью и анонимностью.

Вместе с тем на протяжении ряда столетий (вплоть до XVII – XVIII вв., когда влиятельной была нормативная эстетика классицизма) творческая инициатива писателей (как и иных деятелей искусства) была ограничена и в значительной мере скована требованиями (нормами, канонами) уже сложившихся жанров и стилей. Литературное сознание было *традиционалистским*. Оно ориентировалось на риторику и нормативную поэтику, на «готовое», предначертанное писателю слово и уже имеющиеся художественные образцы.

На протяжении же двух последних столетий характер авторства заметно изменился. Решающую роль в этом сдвиге сыграла эстетика сентиментализма и в особенности романтизма, которая сильно потеснила и, можно сказать, отодвинула в прошлое принцип традиционализма: «Центральным «персонажем» литературного процесса стало не произведение, подчиненное канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не *стиль* или *жанр*, а *автор*»².

Если раньше (до XIX века) автор более представлял от лица авторитетной традиции (жанровой и стилевой), то теперь он настойчиво и смело демонстрирует свою *творческую свободу*. Авторская субъективность при этом активизируется и получает новое качество. Она становится индивидуально-инициативной, личностной и, как никогда ранее, богатой и многоплановой. Художественное творчество отныне осознается прежде всего как воплощение «духа авторства» (весьма характерное для романтической эстетики словосочетание).

Итак, авторская субъективность *неизменно* присутствует в плодах художественного творчества, хотя и не всегда актуализируется и привлекает к себе внимание. Формы присутствия автора в произведении весьма разнообразны. К ним мы и обратимся.

§ 2. ИДЕЙНО-СМЫСЛОВАЯ СТОРОНА ИСКУССТВА

Автор дает о себе знать прежде всего как носитель того или иного представления о реальности. И это определяет принципиальную значимость в составе искусства его идейно-смысловой стороны, – того, что на протяжении XIX–XX вв. нередко именуют «идеей» (от др. -гр. *idea* – понятие, представление).

Это слово укоренено в философии издавна, со времен античности. Оно имеет два значения. Во-первых, идеей называют умопостигаемую (55) сущность предметов, которая находится за пределами материального бытия, прообраз вещи (Платон и наследующая его средневековая мысль), синтез понятия и объекта (Гегель). Во-вторых, на протяжении последних трех столетий мыслители стали связывать идеи со сферой субъективного опыта, с познанием бытия. Так, английский философ рубежа XVII–XVIII вв. Дж. Локк в «Опыте о человеческом разуме» различал идеи ясные и смутные, реальные и фантастические, адекватные своим прообразам и неадекватные, сообразные и несообразные с действительностью. Здесь идея понимается как достояние не объективного бытия, а человеческого сознания.

Применительно к искусству и литературе слово «идея» используется в обоих значениях. В гегелевской эстетике и наследующих ее теориях художественная идея совпадает с тем, что традиционно именуется темой (см. с. 40–42). Это – постигнутая и запечатленная творцом произведения бытийная сущность. Но чаще и настойчивее об идее в искусстве

¹ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 11.

² Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 33.

говорилось (и в XIX, и в XX в.) как о сфере авторской субъективности, как о *выраженном* в произведении комплексе мыслей и чувств, принадлежащих его создателю.

Субъективная направленность художественных произведений привлекла к себе внимание в XVIII в. «Тезис о первенствующей роли *идеи, мысли* в произведениях искусства <...> характеризует эстетику рационалистического Просвещения»¹. Творец художественных произведений в эту пору, а еще более на рубеже XVIII–XIX вв., был осознан не просто как мастер («подражатель» природе) и не в качестве пассивного созерцателя неких умопостигаемых сущностей, а как выразитель какого-то круга чувств и мыслей. По словам Ф. Шиллера, в искусстве «пустота или содержательность зависят в большей мере от субъекта, нежели от объекта»; сила поэзии состоит в том, что «предмет ставится здесь в связь с идеей»². Автор (художник) предстал в теориях рубежа XVIII–XIX столетий как выразитель определенной позиции, точки зрения. Вслед за Кантом, который ввел термин «эстетическая идея», сферу художественной субъективности стали обозначать термином *идея*. В том же значении использовались выражения «поэтический дух» и «концепция». По словам Гете, «во всяком произведении искусства <...> все сводится к концепции»³.

Художественная идея (концепция автора), присутствующая в произведениях, включает в себя и направленную интерпретацию и оценку автором определенных жизненных явлений (что подчеркивали просветители от Дидро и Лессинга до Белинского и Чернышевского), и восторг философического взгляда на мир в его целостности, которое сопряжено с духовным самораскрытием автора (об этом настойчиво говорили теоретики романтизма).

Мысль, выражаемая в произведении, всегда эмоционально окрашена. Художественная идея – это своего рода сплав обобщений и чувств, который вслед за Гегелем В.Г. Белинский в пятой статье о Пушкине назвал *пафосом* («пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеей»⁴). Именно это отличает искусство от беспристрастной науки и сближает его с публицистикой, эссеистикой, мемуарами, а также с повседневным постижением жизни, тоже насквозь оценочным. Специфика же собственно художественных идей заключается не в их эмоциональности, а в их направленности на мир в его эстетической явленности, на чувственно воспринимаемые формы жизни.

Художественные идеи (концепции) отличаются от научных, философских, публицистических обобщений также их местом и ролью в духовной жизни человечества. Обобщения художников, писателей, поэтов нередко предваряют позднейшее миропонимание. «Наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству», – утверждал Шеллинг⁵. Еще настойчивее и резче в том же духе высказался Ал. Григорьев: «Все *новое* вносится в жизнь только искусством: оно воплощает в созданиях своих то, что невидимо присутствует в воздухе эпохи <...> заранее чувствует приближающееся будущее»⁶. Эта мысль, восходящая к романтической эстетике, обоснована М.М. Бахтиным. «Литература <...> часто предвосхищала философские и этические идеологемы <...> У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся <...> проблемам». В момент рождения «он их слышит подчас лучше, чем более осторожный «человек науки», философ или практик. Становление мысли, этической воли и чувства, их блуждания, их еще не оформленное нащупывание действительности, их глухое брожение в недрах так называемой «общественной психологии» – весь этот не расчлененный еще поток становящейся идеологии отражается и преломляется в содержании литературных произведений»⁷. Подобная роль художника – как предвестника и пророка – осуществлена, в частности социально-

¹ Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962. С. 70. О теоретическом осмыслении художественной субъективности в XVIII–XIX вв. (от Лессинга до Гегеля и Белинского) см.: Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.

² Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 7. С. 473; Т. 6. С. 413.

³ Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 585.

⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 7. С. 312.

⁵ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 387.

⁶ Григорьев Ал. Литературная критика. М., 1967. С. 324.

⁷ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). М., 1993. С: 22–23.

исторических концепциях «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Войны и мира» Л.Н. Толстого, в повестях и рассказах (57) Ф. Кафки, заговорившего об ужасах тоталитаризма еще до того, как он упрочился, и во многих других произведениях.

Вместе с тем в искусстве (прежде всего словесном) широко запечатлеваются идеи, концепции, истины, уже (и порой весьма давно) упрочившиеся в общественном опыте. Художник при этом выступает как рупор традиции, его искусство дополнительно подтверждает общеизвестное, его оживляя, придавая ему остроту, сиюминутность и новую убедительность. Произведение подобной содержательной наполненности проникновенно и волнующе напоминает людям о том, что, будучи привычным и само собой разумеющимся, оказалось полузабытым, стертым в сознании. Искусство в этой его стороне воскрешает старые истины, дает им новую жизнь. Вот образ народного театра в стихотворении А. Блока «Балаган» (1906): «Тащитесь, траурные клячи, / Актеры, правьте ремесло, / Чтобы от истины ходячей/ Всем стало больно и светло» (курсив мой. – В.Х.}.

Как видно, искусство (воспользуемся суждением В.М. Жирмунского) проявляет пристальный интерес и к тому, что «принесла с собой новая эпоха», и ко всему издавна укорененному, к «отстоявшимся умонастроениям»¹.

§ 3. НЕПРЕДНАМЕРЕННОЕ В ИСКУССТВЕ

Художественная субъективность к рациональному освоению, к собственно осмыслению реальности далеко не сводится. Автор, по словам А. Камю, «неизбежно говорит больше, чем хотел»². С предельной резкостью на этот счет высказался П. Валери: «Если бы птица знала, о чем она поет, зачем поет и что – в ней поет, то она бы не пела»³.

В произведениях искусства неизменно присутствует нечто запредельное взглядам и творческим намерениям их создателей. По мысли Д.С. Лихачева, в составе авторской субъективности различимы два ее важнейших компонента: слой «активного воздействия на читателя» (слушателя, зрителя), т. е. сфера сознательных и направленных утверждений (мыслей и связанных с ними чувств) – и слой «пассивный» (он определен ученым как «мировоззренческий фон»), который «приходит» в произведение от укорененных в обществе представлений произвольно, как бы минуя авторское сознание⁴. Эти две формы авторской субъективности правомерно соотносить с тем, что известный (58) испанский философ первой половины нашего века Х. Ортега-и-Гассет обозначил как идеи («плоды интеллектуальной деятельности», порождаемые сомнениями и сопряженные с проблемами, обсуждениями, спорами) и верования (сфера духовной устойчивости, мирозерцательных аксиом: «каркас нашей жизни», «та твердая почва», на которой мы живем и трудимся, «идеи, которые суть мы») ⁵. Типы художественной субъективности, о которых идет речь, можно обозначить как рефлексивный и нерефлексивный. Это разграничение двух сфер авторского сознания было намечено еще Н.А. Добролюбовым в статье «Темное царство», где речь шла о том, что для творчества писателя наиболее значимы не его теоретические воззрения, рациональные и систематизированные, а непосредственно-оценочное отношение к жизни, названное *мирозерцанием*. Идя за Добролюбовым, Г.Н. Пospelов рассмотрел *непосредственное идеологическое познание жизни*⁶ как источник художественного творчества.

Нерефлексивная, непреднамеренная, по преимуществу имперсональная субъективность многопланова. Это прежде всего те «аксиоматические» представления (включая верования), в мире которых живет создатель произведения как человек, укорененный в определенной культурной традиции. Это также «психоидеология» общественной группы, к которой принадлежит писатель и которой придавали решающее значение литературо-

¹ Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 62.

² Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 93.

³ Валери П. Об искусстве /Пер. с фр. М., 1976. С. 140.

⁴ См.: Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. М., 1989. С. 130–131.

⁵ См.: Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп., М., 1991. С. 463, 472.

⁶ Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. С. 190–215.

веды-социологи 1910–1920-х годов во главе с В.Ф. Переверзевым. Это, далее, вытесненные из сознания художника болезненные комплексы, в том числе сексуальные, которые изучал З. Фрейд¹. И наконец, это надэпохальное, восходящее к исторической архаике «коллективное бессознательное», могущее составлять «мифо-поэтический подтекст» художественных произведений, о чем говорил К.Г. Юнг. По словам этого ученого, источник художественного произведения – в бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества; творческий процесс складывается из бессознательного одухотворения архетипа»; произведение обладает «символизмом, уходящим в неразличимую глубь и недоступным сознанию современности»².

В искусствоведении и литературоведении нашего столетия несознаваемые и имперсональные стороны авторской субъективности нередко выдвигаются на первый план и при этом абсолютизируются. Творческая воля, сознательные намерения, духовная активность художника обходятся молчанием, недооцениваются либо игнорируются по существу. Ограничиваясь рассмотрением симптомов духовной жизни автора в его произведениях, ученые нередко попадают в этически не безупречное положение своего рода соглядатаев – людей, подсматривающих за тем, что художник либо не сознает, либо хочет скрыть от напрошенных свидетелей. Не без оснований Н. Саррот нашу гуманитарную современность охарактеризовала как эру подозрений. Прав был Н.А. Бердяев, заметив, что в начале XX в. (имеются в виду сторонники психоаналитического подхода к искусству: З. Фрейд и его последователи) «о человеке были сделаны большие разоблачения, было открыто подсознательное в нем». Ученые, утверждал философ, «очень преувеличили» свое открытие и «признали почти законом, что в своей мысли и в своем творчестве человек всегда скрывает себя и что нужно думать о нем обратное тому, что он сам о себе говорит»³. Я. Мукаржовский, известный чешский филолог-структуралист, в противовес сторонникам психоаналитического подхода к искусству, утверждал, что основной фактор впечатления, вызываемого художественным произведением, – это авторская *преднамеренность*, что именно она соединяет воедино отдельные части произведения и придает смысл сотворенному⁴. И с этим трудно не согласиться.

§ 4. ВЫРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭНЕРГИИ АВТОРА. ВДОХНОВЕНИЕ

Художественная субъективность включает в себя (помимо осмысления жизни и стихийных «вторжений» душевной симптоматики) также переживание авторам собственной творческой энергии, которое издавна именуется *вдохновением*.

Дело в том, что автор ставит перед собой и решает задачи собственно созидательные. Они связаны и с работой воображения (создание вымышленных образов), и с тем, что называют *композиционными и стилистическими заданиями* (В.М. Жирмунский).

Решению творческих задач так или иначе сопутствует напряженная сосредоточенность на них автора, всецелая в них погруженность, связанная и с «муками творчества», и, главное, с радостным ощущением собственных возможностей, способностей, дарований, и с особым рода душевным подъемом, о котором говорит Сократ в платоновском диалоге «Ион»: поэты «слагают свои прекрасные поэмы (60) <...> лишь в состоянии вдохновения и одержимости»; «исступленность» творца, которым «овладевают гармония и ритм», – это «божественная сила», без которой цель художника достигнута быть не может⁵.

Сократу как бы творит Пушкин» описывая минуты и часы творчества в стихотворении «Осень»:

¹ См.: Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Вопр. литературы. 1990. № 8. См. также: Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: В 2 кн. / Пер. с нем. Тбилиси, 1991. Кн. 2. С. 407.

² Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, М., 1987. С. 225, 228, 230.

³ Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 318.

⁴ См.: Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 240.

⁵ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 138. 61

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...

Вдохновение и переживание собственной творческой свободы обретают у художника форму пристального всматривания, вчувствования, вслушивания, чему нередко сопутствует ощущение своей подчиненности чему-то вовне находящемуся, мощному, неотвратимому и поистине благому. Эта мысль выражена в стихотворении А.К. Толстого «Тщето, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...»

Большим поэтам нередко присуще представление о себе как о пишущих под диктовку, фиксирующих единственно нужные слова, которые пришли откуда-то извне, от некоего глубинного жизненного начала, будь то любовь, совесть, долг либо что-то еще, не менее властное. В «Божественной комедии» («Чистилище». Гл. XXIV. Строки 52-58) говорится, что перья Данте и близких ему поэтов «послушно на листки наносят <...> смысл внушений»:

Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.

А вот строки А.А. Ахматовой о том, как завершается поэтическое томление:

Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.
(«Творчество» из цикла «Тайные ремесла»)

Именно во вслушивании и подчинении чьему-то голосу поэт осуществляет свою творческую свободу. Об этом – одно из стихотворений цикла «Ямбы» А.А. Блока:

Да. Так диктует вдохновенье:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
(61)

Свободная творческая устремленность поэтов, как видно, парадоксальным образом обретает форму императива, стихийного и загадочного. По неоспоримо убедительным словам Р.М. Рильке, «произведение искусства хорошо тогда, когда оно создано по внутренней необходимости»¹.

Печать творческого напряжения неизменно ложится на созданное произведение, в котором, по словам Т.С. Элиота, звучит «голос поэта, говорящего с самим собой»², или, добавим, голос самого вдохновения. Об этой неявной, но неотъемлемо важной грани художнической субъективности в XX в. писали неоднократно. Искусство, по точным словам Г. Г. Шпета, «включает в себя <...> интимный культ творческих сил»³. Представители немецкой эстетики эпохи романтизма полагали, что художники подражают природе прежде всего в ее творческой силе. В подобном духе высказался Б.Л. Пастернак в «Охранной грамоте». По его словам, в основе искусства – голос силы, ее присутствие⁴. И этот собственно творческий аспект художественного содержания оказывается важным для воспринимающих. П. Валери писал: «В произведениях искусства я всегда ищу следы творческого усилия, из которого они возникли и которое интересует меня прежде всего»⁵.

¹ Рильке Р.М. Новые стихотворения. С. 328.

² Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 226.

³ Шпет Г.Г. Литература/Ученые записки/Тартуского ун-та. Вып. 576. Тарту, 1982. С. 150.

⁴ См.: Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 230.

⁵ Валери П. Об искусстве. С. 337.

Данная грань художественной субъективности (внесмысловая, созидательная, энергичная) тоже порой абсолютизируется в ущерб всем иным. Так, в статье 1919 г. «Утро акмеизма» О.Э. Мандельштам утверждал, что художник – это человек, «обуянный духом строительства», для которого то или иное мироощущение – всего лишь «орудие и средство, как молоток в руках каменщика»¹.

Созидательно-творческий импульс художника сказывается в его произведениях по-разному. Автор нередко демонстрирует напряженность своего творческого усилия (вспомним атмосферу поздних бетховенских сонат или нарочито тяжеловесные фразы в романах Л.Н. Толстого). Имея в виду этот тип художественного творчества, Т. Манн писал: «Все, что смеет называться искусством, свидетельствует о воле к предельному усилию, о решимости идти до границы возможностей»².

Вместе с тем многие высокие художественные творения имеют (62)

колорит непринужденной легкости, артистизма, веселости, «моцартианства», как порой выражаются, – колорит, столь характерный для поэзии Пушкина. Здесь искусство обнаруживает свои связи с игрой.

§ 5. ИСКУССТВО И ИГРА

Игра – это деятельность, свободная от утилитарно-практических целей и притом непродуктивная, не имеющая результатов, содержащая цель в себе самой. В ней выражается избыток сил и веселость духа. Для игры характерна атмосфера легкости, неозабоченности, беспечности. В своей знаменитой работе «*Homo ludens*. Опыт исследования игрового элемента в культуре» голландский философ И. Хейзинга писал: «Настроение игры есть отрешенность и восторг – священный или просто праздничный <...>. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку»³.

Мыслители XIX–XX вв. неоднократно отмечали огромную значимость игрового начала в человеческой жизни. Об игровом характере эстетики Канта мы уже говорили (см. с. 23–24). В «Письмах об эстетическом воспитании» (письмо 15) Ф. Шиллер утверждал, что человек только тогда становится в полной мере самим собой, когда он играет. Согласно И. Хейзинге, человеческая культура возникла из игры. Писатели и ученые (Л. Толстой, Т. Манн, В.Ф. Переверзев) говорили, что искусство является игровой деятельностью по своей сути, что это – своеобразный вид игры. Ф. Ницше и его последователи, ратуя за максимальное привнесение в искусство игровой легкости, отвергали напряженную серьезность и духовную «отягощенность» художественной деятельности. «Искусство не может нести на себе груз нашей жизни, – писал Х. Ортега-и-Гассет. – Силясь сделать это, оно терпит крушение, теряя столь нужную ему грациозную легкость <...>. Если вместо тяжеловесных упований на искусство мы будем брать его таким, как оно есть, – как развлечение, игру, наслаждение, – творение искусства вновь обретет свою чарующую трепетность»⁴. В том же духе – и с еще большей резкостью – высказываются представители современного постструктурализма, для которых словесное искусство – это игра риторических фигур, «танец пера». Р. Барт, всемирно известный французский филолог, представитель структурализма и постструктурализма, понимал писательскую деятельность и читательское восприятие как игру с языком, при которой главное – это удовольствие, (63) получаемое от текста, ибо в искусстве «ароматная сочность» важнее знаний и мудрости⁵.

Подобного рода абсолютизация игрового начала художественной деятельности уязвима, ибо она догматически сужает сферу искусства. А.А. Ухтомский, который был не только ученым-физиологом с мировым именем, но и замечательным гуманистом, имел достаточные основания к резкой полемике с пониманием искусства как развлекающей и ублажающей игры: «Искусство, ставшее только делом «удовольствия и отдыха», уже

¹ Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 168–169.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 310.

³ Хейзинга И. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. М., 1992. С. 152.

⁴ Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р. А. Гальцева, М., 1991. С. 266.

⁵ См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Пер. с фр. М., 1989. С. 569.

вредно, – оно свято и бесконечно только до тех пор, пока судит, жжет, заставляет гореть <...> Бетховен творил не для человеческого «удовольствия», а потому, что страдал за человечество и будил человека бесконечными звуками»¹.

Игра (подобно всем иным формам культуры) имеет определенные границы и рамки. Игровое начало так или иначе окрашивает творческую (в том числе и художественную) деятельность человека, ее стимулирует и сопровождает. Но игра как таковая принципиально отличается от искусства: если игровая деятельность непродуктивна, то художественное творчество направлено на результат – на создание произведения как ценности. При этом *игровая окраска* художественно-творческого процесса и самого творения искусства может быть не столь уж ярко выраженной, а то и вовсе отсутствовать. Наличествует же игровое начало в поистине художественных произведениях главным образом в качестве «оболочки» авторской серьезности. Одно из ярких свидетельств тому – поэзия Пушкина, в частности роман «Евгений Онегин».

§ 6. АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ И АВТОР КАК РЕАЛЬНОЕ ЛИЦО

Охарактеризованные выше грани художественной субъективности, которая весьма разнородна –особенно в искусстве XIX–XX вв., – составляют образ автора как целого человека, как личности². Говоря словами Н.В. Станкевича, поэта и философа-романтика, вечной и непогибающей в искусстве является энергия авторской личности, «цельной, индивидуальной жизни»³. Знаменательны также определе(64)ние творений искусства как «человеческих документов» (Т. Манн)⁴ и слова М.М. Бахтина о том, что воспринимающему художественное произведение важно «добраться, углубиться до творческого ядра личности» его создателя⁵.

Связям творчества писателя с его личностью и судьбой придавали решающее значение сторонники биографического метода, впервые примененного французским критиком Ш.О. Сент-Бёвом, автором монументального труда «Литературно-критические портреты» (1836–1839)⁶.

Деятельность писателя, который так или иначе «опредмечивает» в произведении свое сознание, естественно, стимулируется и направляется биографическим опытом и жизненным поведением. По словам Г.О. Винокура, «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» самого поэта⁷. Сходные мысли неоднократно выражали писатели и поэты. «Жизнь и поэзия – одно», –утверждал В.А. Жуковский. Эта формула, однако, нуждается в уточнении. Наличествующий в произведении автор *не* тождественен облику автора реального. Например, А.А. Фет в своих стихах воплощал иные грани своей индивидуальности, нежели те, что давали о себе знать в его повседневной деятельности помещика. Нередки весьма серьезные расхождения и радикальные несоответствия между художественной субъективностью и жизненными поступками и бытовым поведением писателя. Так, «реальный» К.Н. Батюшков, болезненный и не уверенный в себе, был разительно непохож на того эпикурейца и страстного любовника, каким нередко рисовал себя в стихах.

¹ Ухтомский А.А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 273–274.

² Понятие «образ автора» было опорным в литературоведческих трудах В.В. Виноградова (см.: Чудаков А.П. В.В. Виноградов и его теория поэтики // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 227–247); См. также: Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория// Контекст-1985. М., 1986.

³ Станкевич Н.В. Об Отношении философии к искусству// Станкевич Н.В. Поэзия, проза, статьи, письма. Воронеж, 1988. С. 104.

⁴ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 259.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 371.

⁶ См.: Сент-Бёв Ш.О. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970.

⁷ Винокур Т.О. Биография и культура. М., 1927. С. 82–83. Подобные суждения в ст.: Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте// Ученые записки/ Тартуского ун-та. Вып. 683. Тарту, 1986.

Вместе с тем образ автора в произведении и облик автора реального друг с другом неминуемо связаны. В статье «О задачах познания Пушкина» (1937) известный русский философ С.Л. Франк писал: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт, но все же его духовный опыт»¹. Подобным же образом осознавали художественное творчество В.Ф. Ходасевич и АА. Ахматова (в своих работах о Пуш(65)кине)², а также Б.Л. Пастернак, полагавший, что существо гения «покоится в опыте реальной биографии <...> его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья»³.

Именно таков, по-видимому, наиболее достойный, оптимальный вариант отношения реального автора к своей художественной деятельности. Здесь к месту вспомнить укорененный в современной гуманитарной сфере термин *ответственность*. Ответственность художника двоякая: во-первых – перед искусством, во-вторых – перед жизнью. Эта ответственность есть не рассудочно-моральное долженствование, а ясное и неколебимое ощущение насущности именно этих творческих концепций: художественных тем и смыслов, построений, слов, звуков...

Автор необходимо причастен внехудожественной реальности и участвует в ней своими произведениями. Ему, по словам М.М. Бахтина, нужен предмет (найденный, но не выдуманный герой), важно чувствовать «другое сознание», обладать «художественной добротой»: литературное произведение осуществляется в «ценностном контексте». Причастность автора «событию жизни», утверждает ученый, составляет сферу его ответственности⁴.

§ 7. КОНЦЕПЦИЯ СМЕРТИ АВТОРА

В XX в. бытует и иная точка зрения на авторство, противоположная той, которая излагалась и обосновывалась выше. Согласно ей художественная деятельность изолирована от духовно-биографического опыта создателя произведения. Вот одно из суждений Х. Ортеги-и-Гассета:

«Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим «человеческим» путем; миссия другого – создавать несуществующее <...> Жизнь—это одно. Поэзия—нечто другое»⁵. Работа, откуда взяты эти слова, называется «Дегуманизация искусства» (1925).

В последние десятилетия идея дегуманизации искусства породила концепцию смерти автора. По словам Р. Барта, ныне «исчез миф о писателе как носителе ценностей». Прибегая к метафоре, ученый называет автора Отцом текста, характеризуя его как деспотичного и самодержавного. И утверждает, что в тексте нет записи об отцовстве и личность писателя лишена власти над произведением, что с волей автора считаться не надо, ее следует забыть. Провозгласив, что Отец «мертв по определению», Барт резко противопоставляет автору *живой (66) текст*. Ныне, полагает он, на смену Автору пришел Скриптор (т.е. пишущий), который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки»⁶. Барт полагает, что автор – это некая полумнимость: его нет ни до написания текста, ни после того, как текст завершен; полноту власти над написанным имеет лишь читатель.

В основе бартовской концепции – идея не имеющей границ активности читателя, его полной независимости от создателя произведения. Эта идея далеко не нова. В России

¹ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 433.

² См.: *Сурат И.З.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

³ *Пастернак Б.Л.* Воздушные пути. С. 252. О том же см.: *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8. С. 379, 484, 552.

⁴ См.: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 174–176.

⁵ *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 242, 241.

⁶ *Барт Р.* Избранные работы... С. 376.

она восходит к работам А.А. Потебни (см. с. 113). Но именно Р. Барт довел ее до крайности и противопоставил друг другу читателя и автора как не способных к общению, столкнул их лбами, поляризовал, заговорил об их неустранимой чуждости и враждебности друг другу. При этом свободу и инициативу читателя он осмыслил как эссеистский произвол. Во всем этом обнаруживается связь бартовской концепции с тем, что именуют постмодернистской чувствительностью (см. с. 260).

Концепцию смерти автора, которая, несомненно, имеет предпосылки и стимулы в художественной и околохудожественной практике нашего времени, правомерно, на наш взгляд, расценить как одно из проявлений кризиса культуры и, в частности, гуманитарной мысли.

Концепция смерти автора на протяжении последних лет неоднократно подвергалась серьезному критическому анализу. Так, М. Фрайзе (Германия) отмечает, что «антиавторские» тенденции современного литературоведения восходят к концепции формальной школы, рассматривавшей автора лишь как производителя текста, «орудующего приемами», мастера с определенными навыками. И приходит к следующему выводу: с помощью термина «ответственность» нужно восстановить автора в качестве центра, вокруг которого кристаллизуется художественный смысл¹. По мысли В.Н. Топорова, без «образа автора» (как бы глубоко он ни был укрыт) текст становится «насквозь механическим» либо низводится до «игры случайностей», которая по своей сути чужда искусству².

Автор, как видно, никакими интеллектуальными ухищрениями не может быть устранен из произведений и их текстов. (67)

* * *

Завершим разговор о художественной субъективности двумя цитатами, которые годились бы и на роль эпиграфа к данной главе. Н.М. Карамзин: «Творец всегда изображается в творении и часто против воли своей»³. В.В. Вейдле: «Без жажды поведать и сказаться <...> не бывает художественного творчества»⁴.

5. Типы авторской эмоциональности

В искусстве последних столетий (в особенности XIX'—XX вв.) авторская эмоциональность неповторимо индивидуальна. Но и в ней неизменно присутствуют некие закономерно повторяющиеся начала. В художественных произведениях, иначе говоря, имеют место обладающие устойчивостью «сплавы» обобщений и эмоций, определенные типы освещения жизни. Это героика, трагизм, ирония, сентиментальность и ряд смежных им феноменов. Данный ряд понятий и терминов широко используется в искусствоведении и литературоведении, но их теоретический статус вызывает разнотолки. Соответствующие явления в древнеиндийской эстетике обозначались термином «раса»⁵. Современные ученые (в зависимости от их методологических позиций) называют героику, трагическое, романтику и т. п. либо *эстетическими категориями* (большинство отечественных философов), либо категориями *метафизическими* (Р. Ингарден), либо видами *лафоса* (Г.Н. Пospelов)⁶, либо «*модусами художественности*», воплощающими авторскую концепцию личности и характеризующими произведение как целое (В. И. Тюпа)⁷. Воспользовавшись термином научной психологии, эти феномены человеческого сознания и бытия можно назвать *мировоззренческими* (или мирозерцательно значимыми) эмоциями, которые

¹ См.: Фрайзе М. После изгнания автора. Литературоведение в тупике?//Автор и текст. Вып. 2. СПб., 1996. С. 25, 28, 32.

² См.: Топоров В.Н. Об экзотрическом пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)// От мифа к литературе. М., 1993. С. 28.

³ Карамзин Н.М. Что нужно автору?// Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. 1984. Т. 2. С. 60.

⁴ Самосознание европейской культуры XX века. С. 277.

⁵ См.: Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. Гл. 3.

⁶ См.: Пospelов Г.Н. Теория литературы. М., 1978. С. 188–230.

⁷ См.: Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Разд. 2.

присутствуют в искусстве в качестве «достояния» либо авторов, либо персонажей (изображаемых лиц). Подобные эмоции сопряжены с ценностными ориентациями отдельных людей и их групп. Они порождаются этими ориентациями и их воплощают. (68)

§ 1. ГЕРОИЧЕСКОЕ

Героика составляет преобладающее эмоционально-смысловое начало исторически ранних высоких жанров, прежде всего эпоей (традиционного народного эпоса). Здесь поднимаются на щит и поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности преодолеть инстинкт самосохранения, пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть. Героическая настроенность связана с волевой собранностью, с бескомпромиссностью и духом непреклонности. Героическое деяние в традиционном его понимании (независимо от победы или гибели его вершителя) – это верный путь человека посмертной славе. Героическая индивидуальность (герой в изначальном строгом смысле слова) вызывает восхищение и поклонение, рисуется общему сознанию как находящаяся на некоем пьедестале, в ореоле высокой исключительности. По словам С.С. Аверинцева, героев не жалеют: ими восторгаются, их воспевают.

Героические поступки нередко являются самоцельным демонстрированием энергии и силы. Таковы легендарные подвиги Геракла, осуществленные не столько ради трусливого Эврисфея, сколько ради них самих. «В мире героической этики, – отмечает Аверинцев, – не цель освящает средства, но только средство – подвиг – может освятить любую цель»¹. Нечто в этом роде – выходки озорного Васьки Буслаева, в какой-то мере – действия Тараса Бульбы, не знающего удержу в воинственном разгуле. От самоцельной героики ранних исторических эпох тянутся нити к индивидуалистическому самоутверждению человека Нового времени, «пик» которого – ницшеанская идея героического пути «сверхчеловека», воплощенная в книге «Так говорил Заратустра» и вполне резонно оспаривавшаяся впоследствии.

В составе жизни человечества непреходяще значима и этически неоспорима героика иного рода: одухотворенная сверхличной целью, альтруистическая, жертвенная, знаменующая служение в самом высоком смысле слова. Ее корни для европейцев тоже в античности (образы Гектора, защитника родной Трои, или добытчика огня Прометея, каков он в «послеэсхилловских» интерпретациях). Отсюда протягиваются нити к героике «Войны и мира» Л.Н. Толстого, к образу Василия Теркина у А.Т. Твардовского и многому другому в искусстве последних столетий. Героика непрерываемо истинна также в тех случаях, когда она знаменует защиту человеком собственного достоинства в обстоятельствах, попирающих права на независимость и свободу (например, рассказ В.Т. Шаламова «Последний бой майора Пугачева»). О героике сопротивления беззаконию, возведенному в ранг всеобщей и неукоснительной нормы, хорошо сказал Г. Белль: следовало бы увековечить память тех, «кто совершил почетное преступление неповиновения приказу и погиб потому, что не хотел убивать и разрушать»².

Героический импульс нередко совмещает в себе (парадоксальным образом, а вместе с тем и закономерно) своевольное самоутверждение человека с его желанием служить обществу и человечеству. Подобный «сплав» имел место в судьбах Байрона и П.И. Пестеля. Он присутствует в литературе (романтические поэмы 1820–1830-х годов, ранние произведения М. Горького). Такого рода героика нередко получала освещение сурово критическое (например, образ Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского).

Русский XIX век и его литература ознаменовались присутствием героики радикального преобразования жизни, которая в начале XX столетия либо принималась и поднималась на щит как предварение большевизма³, либо, напротив, подвергалась осуждению¹.

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 67.

² Самосознание европейской культуры XX века. С. 310.

³ См.: Ленин В.И. Памяти Герцена // Поли. собр. соч. Т. 21. С. 255–262.

В 1930–1940-е годы героическое рассматривалось апологетами социалистического реализма как своего рода центр искусства и литературы. «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой», – языком массовой песни заявляла о себе сталинская эпоха. В этих словах явственна вульгаризация героического действия, которое по своей сути инициативно и свободно: героика по принуждению, по чьему-то приказу – это бессмыслица и абсурд, демагогическое возведение в принцип и норму человеческой зависимости, несвободы, рабства.

Героическое в серьезном смысле – доминанта культуры и искусства ранних исторических этапов. Гегель считал «веком героев» догосударственные, «дозаконные» времена. Он полагал, что удел человека последующих эпох – воспоминания о временах героических². Сходные мысли высказывал историк Л.Н. Гумилев. Он утверждал, что «любой этногенез», т. е. процесс формирования народа (нации) «зачинается героическими, подчас жертвенными поступками небольших групп людей». Этих людей ученый назвал пассионариями и отметил, что «пассионарность не имеет отношения к этическим нормам, одинаково легко порождая подвиги и преступления, творчество и разрушение, благо и зло». У истоков жизни каждого из народов, полагал Гумилев, находится «героический век»³. (70)

Со всем этим трудно спорить. А вместе с тем справедливо и другое: напряженно кризисные, экстремальные ситуации, властно призывающие людей к героически-жертвенным свершениям, возникают на протяжении *всей* многовековой истории народов и человечества. Поэтому героическое и в художественном творчестве непреходяще значимо.

§ 2. БЛАГОДАРНОЕ ПРИЯТИЕ МИРА И СЕРДЕЧНОЕ СОКРУШЕНИЕ

Этот круг умонастроений во многом определил эмоциональную тональность высоких жанров искусства, упрочившихся в русле христианской традиции. Атмосфера благоговейного созерцания мира в его глубинной упорядоченности и приятия жизни как бесценного дара свыше присутствует в таких разных творениях, как «Троица» Рублева, «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Цветочки» Франциска Ассизского, ода «Бог» Г.Р. Державина, «[Из Пиндемонти]» А.С. Пушкина (напомню: «По прихоти своей скитаться здесь и там,/ Дивясь божественным природы красотам,/ И пред созданьями искусств и вдохновенья/ Трепеща радостно в восторгах умиленья,/ Вот счастье! вот права...»), и «Ветка Палестины» М.Ю. Лермонтова (вспомним завершающие строки «Все полно мира и отрады/ Вокруг тебя и над тобой»). Подобного рода эмоциональность нередко обозначается словом «умиление», значимым, в частности, у Ф.М. Достоевского. Вот слова героя-рассказчика о Макаре Ивановиче (роман «Подросток»): «Больше всего он любил умиление, а потому и все на него наводящее, да и сам любил рассказывать умиленные вещи». По словам Н.С. Арсеньева, русского философа-культуролога первой половины нашего века, на высотах духоносной жизни сияет «дар умиления, умиленных благодатных слез»⁴.

Исполненное благодарности мироприятие неразрывными узами связано в христианской культурной традиции с сердечным сокрушением и просветляющим покаянием, главное же – с состраданием, простирающимся на все и вся. По словам С.С. Аверинцева, «обнимающая весь мир слезная жалость» понимается здесь «не как временный аффект, но как непреходящее состояние души и притом как путь борения, «уподобления Богу»⁵.

Эмоциональная атмосфера, о которой идет речь, едва ли не доминирует в житиях и родственных им жанрах. Она органически сопряжена (71) с темой праведничества в литературе и живописи и, в частности явственна в ряде произведений отечественной классики XIX в. («Живые мощи» И.С. Тургенева, «Тишина» Н.А. Некрасова, «Война и мир»

¹ См.: Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество// Вехи. Интеллигенция в России: Сб. статей 1909–1910. М., 1991. О принципиальных различиях между подлинной героикой и культом массового героизма в тоталитарных режимах XX в. см.: Хейзинга И. Homo ludens... С. 321–328.

² См.: Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 14 т. М.; Л., 1934. Т. 7. С. 112.

³ Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. 3-е изд. М., 1990. С. 279, 285, 306.

⁴ Арсеньев Н.С. Преображение мира и жизни. Нью-Йорк, 1959. С. 192.

⁵ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 66. См. также: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. С. 110–114, 220–221, 490, 567, 573.

Л.Н. Толстого, «Соборяне» Н.С. Лескова, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Святою ночью» и «Студент» А.П. Чехова). Присутствует эта атмосфера (для ее обозначения мы, к сожалению, не располагаем соответствующим термином) и в русской литературе XX в., наиболее ощутимо – в прозе И.С. Шмелева («Лето Господне» и, в особенности, «Богомолье») и позднем творчестве Б.Л. Пастернака. Это и роман «Доктор Живаго», и стихотворения «В больнице», «Рождественская звезда», «Когда разгуляется». В последнем мы читаем: «Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою».

§ 3. ИДИЛЛИЧЕСКОЕ, СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ, РОМАНТИКА

Наряду с героикой, истоки которой в эпосе древности, и эмоциональностью, восходящей к христианскому средневековью, в искусстве присутствуют такие формы жизнеутверждения, как идиллическое, а в Новое время также сентиментальность и романтика.

Идиллическим в искусстве и литературе называют радостную растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни, где находят себе место спокойное семейное бытие и счастливая любовь («Герман и Доротея» Гете, ряд эпизодов в «Войне и мире» Л.Н. Толстого), единение человека с природой, его живой, творческий труд (первая часть пушкинского стихотворения «Деревня»). Идиллический мир далек от бурных страстей, от всяческой розни, от каких-либо преобразующих жизнь действий¹. При этом идиллическое бытие не защищено, уязвимо, подвластно вторжениям враждебных ему сил. В художественной литературе настойчиво заявляет о себе тема разрушения идиллических очагов². Вспомним «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя или историю любви Мастера и Маргариты в романе МА Булгакова.

По словам современного автора, «идея счастливого и естественного бытия, лежащая в основе идиллии, общечеловечна и универсальна»³. Идиллическое в литературе составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне широкую сферу активной, действенной, порой жертвенной устремленности людей к осуществлению идиллических ценностей, без чего жизнь неминуемо скользит в сторону хаоса. (72) Вспомним слова Н.А. Некрасова о труде, который несет «воздаянье» семье крестьянина («Мороз, Красный нос»).

Идиллические ценности широко и многопланово запечатлены русской литературой XIX в. Глубоко значимы они и в творчестве крупных писателей нашего столетия – Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева, М.М. Пришвина, Б.Л. Пастернака.

Сентиментальность – это чувствительность, порождаемая симпатией и состраданием к разного рода «униженным и оскорбленным», прежде всего – к низшим слоям общества. Здесь поэтизируется открытое, бесхитростно-доверительное, теплое человеческое чувство. Этот вид эмоциональности получил широкое распространение и даже возобладали в культуре и художественной жизни ряда европейских стран, включая Россию) во второй половине XVIII в., породив соответствующее литературное направление – сентиментализм. Сентиментальностью отмечен и ряд произведений русской литературы XIX в., например «Бедные люди» Ф.М. Достоевского. Подобная эмоциональность избирательно и неполно наследует христианское «умиление», как бы освобождая его от общебытийных (онтологических) основ.

Романтикой принято называть умонастроение, связанное с подъемом чувства личности, полнотой душевного бытия, верой человека в собственные безграничные возможности, с радостным предчувствием явления самых высоких, сокровенных желаний и намерений. Говоря о романтике как уделе юности, Л.Н. Толстой в «Казаках» замечал, что Лениным владел «тот неповторяющийся порыв, та на один раз данная человеку власть сделать из себя все, что он хочет, и, как ему кажется, и из всего мира все, что ему хочется».

¹ См.: Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 244–246.

² См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 381–382.

³ Песков А.М. Идиллия // Лит. учеба. 1985. № 2. с. 227.

В сознании общества романтические умонастроения активизируются и выдвигаются на первый план в моменты намечающихся культурно-исторических сдвигов, в периоды ожиданий и надежд. Свидетельства тому – творчество немецких предромантиков и ранних романтиков рубежа XVIII–XIX вв. (Ф. Шиллер, Новалис), столетием позже – произведения раннего Блока и раннего Горького. В качестве сторонника и горячего защитника романтических умонастроений (называя их «романтизмом» и понимая весьма широко) в 1840-е годы выступил В.Г. Белинский. Во второй статье о Пушкине говорится: «Где человек, там и романтизм <...> Сфера его <...> – вся внутренняя, душевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»¹.

Романтика разнородна. Она может иметь религиозную окраску, сближаясь с тем умонастроением, которое мы называли умилением (73) (поэзия В.А. Жуковского), обретать характер мистический (ранние циклы стихотворений А. Блока) либо социально-гражданский, сближаясь в последнем случае с героикой (стихотворение Пушкина 1818 г. «К Чаадаеву», мотив веры в светлое будущее русского народа в поэзии Н.А. Некрасова).

Романтические умонастроения часто сопряжены с рефлексией, с погруженностью человека в себя и его изолированностью от многообразия, сложности, противоречивости мира. Гегель не без оснований утверждал: «Романтическое искусство <...> находится во власти противоречия, в том, что бесконечная внутри себя субъективность несоединима сама по себе с внешним материалом <...> Уход внутренней жизни в себя составляет содержание романтического»². Не удивительно, что погруженность человека в мир романтических настроений нередко подается писателями и поэтами в отчужденно критическом освещении. Вызывают иронию (пусть и сочувственную) Ленский у Пушкина, Адуев-племянник у Гончарова в начале романа «Обыкновенная история», Петя Трофимов в чеховском «Вишневом саде»...

При этом романтические умонастроения, как правило, не обладают устойчивостью. За ними тянется шлейф разочарований, драматической горечи, трагической иронии. Знаменательно в этом отношении творчество Лермонтова, в особенности исполненная высокой романтики и одновременно глубочайшего трагизма поэма «Мцыри». По словам современного исследователя, «поздний романтизм – это культура отнятых целей, уничтоженных иллюзий, культура несостоявшегося будущего»³.

§ 4. ТРАГИЧЕСКОЕ

Такова одна из форм (едва ли не важнейшая) эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий. В качестве умонастроения – это скорбь и сострадание. В основе трагического – конфликты (коллизии) в жизни человека (или группы людей), которые не могут быть разрешены, но с которыми нельзя и примириться. Традиционное (классическое) понимание трагического восходит к Аристотелю (суждения о трагедии), а теоретическая разработка понятия – к эстетике романтизма и Гегелю. Трагический герой здесь рассматривается как сильная и цельная личность, попавшая в ситуацию разлада с жизнью (иногда и с собою), не способная согнуться (74) и отступить, а потому обреченная на страдания и гибель. Трагическое и литературе запечатлевает представление о невозполнимой утрате человеческих ценностей и одновременно – веру в человека, обладающего мужеством и остающегося верным себе даже перед лицом неминуемого поражения. Трагические ситуации могут включать в себя момент виновности человека (таков пушкинский «Борис Годунов»). Понятие трагической вины универсально у Гегеля, по мысли которого трагический герой виновен уже по одному тому, что нарушает сложившийся порядок.

¹ Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 144–145.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 286. О понимании романтики в первой половине XIX в. (в частности – Гегелем и Белинским) см.: Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме: Вопросы теории. М., 1988. С. 100–112, 117–125, 133–145.

³ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 400.

Во второй половине XIX в. трагическое стало пониматься расширительно—как всё, что способно вызывать горестное чувство, сострадание, страх, как ужасное в человеческой жизни (Н.Г. Чернышевский). Позже (от Шопенгауэра и Ницше к экзистенциализму) трагическому было придано универсальное значение. В соответствии с подобным воззрением (его именуют *пантрагическим*) катастрофичность человеческого бытия составляет его главное, сущностное свойство, а жизнь безысходна и бессмысленна вследствие смертности индивидуальных существ. Трагическое при этом *сводится* к страданиям и чувству безнадежности, позитивное же его содержание (утверждение стойкости, последовательности, мужества) нивелируется и не учитывается.

Наряду с трагическим в искусстве и литературе наличествуют такие формы освещения жизненных противоречий, как *драматизм* и *элегическое*¹.

§ 5. СМЕХ. КОМИЧЕСКОЕ, ИРОНИЯ

Значимость для искусства и литературы смеха и всего с ним связанного трудно переоценить. Смех как грань сознания и поведения человека, во-первых, является выражением жизнерадостности, душевной веселости, жизненных сил и энергии и при этом – неотъемлемым звеном доброжелательного общения (вспомним толстовских Николая и Наташу Ростовых в доме дядюшки после охоты). И во-вторых, смех –это форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий, нередко связанное с отчуждением человека от того, что им воспринимается. Этой стороной смех связан с *комическим* (от др.-гр. «комос» – деревенский праздник). О комическом как источнике смеха (прежде всего насмешливого) писали много (Аристотель, Кант, Чернышевский, А Бергсон), разумея под ним некое отклонение от нормы, нелепость, несообразность; промах и уродство, не причиняющие страданий; внутреннюю пустоту и ничтожность, которые прикрываются притязаниями на содержательность и значи(75)мость; косность и автоматизм там, где нужны поворотливость и гибкость.

На ранних этапах истории человечества смех наиболее ярко обнаруживал себя как массовый и бытовал главным образом в составе праздничных ритуалов. В широко известной книге М.М. Бахтина о Ф. Рабле *карнавальнй смех* обрисован как весьма существенная грань культуры (прежде всего народной) разных стран и эпох. Ученый охарактеризовал этот смех как *всенародный* (создающий атмосферу всеобщего единения на почве жизнерадостного чувства), *универсальный* (направленный на мир в целом, в его вечном умирании и возрождении, и прежде всего – на его материально-телесную и одновременно праздничную сторону) и *амбивалентный* (составляющий единство утверждения неисчерпаемых сил народа и отрицания всего официального, как государственного, так и церковного: всяческих запретов и иерархических установлении), главное же –как выражающий и осуществляющий свободу и знаменующий бесстрашие². Карнавальному мироощущению, по Бахтину, присущи веселая относительность, пафос смен и обновлений, релятивизация мира³. И в этом просматриваются черты сходства между бахтинской карнавальностью и ницшевым дионисийством.

Концепция карнавального смеха (книга о Рабле была опубликована в 1965 г.) оказала большое и, несомненно, благотворное воздействие на культурологию, искусствоведение и литературоведение последних трех десятилетий, порой вызывая и критику. Так, обращалось внимание на не учтенную Бахтиным связь карнавальной «раскованности» с жестокостью, а массового смеха с насилием⁴. В противовес бахтинской книге говорилось, что смех карнавала и повестей Рабле – сатанинский⁵. Горестный, трагический подтекст

¹ См.: указанные на с. 68 работы Г.Н. Поспелова и В.И. Тюпы.

² См : *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (в особенности с. 9–18, 135–137, 241–242, 275–283, 300–304, 371–377, 436–450).

³ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд.; М., 1972. С. 287.

⁴ См.: *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура//М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 13–14.

⁵ См.: *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 592. *Бонецкая Н.К.* Бахтин глазами метафизика // Диалог, карнавал, хронотоп. 1998. № 1 (22).

книги Бахтина о Рабле, создававшейся в 1930–1940-е годы, явственно обнаруживается в недавно опубликованной рукописи ученого, где говорится, что жизнь по своей сути (во все времена) пронизана преступностью, что «тона любви» в ней заглушены и лишь «время от времени звучат освобождающие тона сатурналий и карнавала»¹. (76)

С течением исторического времени возрастает культурно-художественная значимость смеха, выходящего за рамки массовой и ритуализованной праздничности, смеха как неотъемлемого звена повседневности – частной жизни и индивидуального общения людей. Установлено, что уже у первобытных народов смех, «привечая каждого», символизировал «дружественную и добрую компанию»². Подобный смех, (его правомерно назвать *индивидуально-инициативным*) тесными узами связан с непринужденным, доверительным общением, с живой беседой, прежде всего с тем, что друг Пушкина П.А. Вяземский назвал «сообщительной веселостью». Он присутствует в литературе разных стран и народов. В этом отношении знаменательны и диалоги Платона (в особенности «Федон», где Сократ накануне своей казни «улыбчиво» беседует и шутит со своими учениками), и повествовательная ткань таких произведений Нового времени (очень разных), как «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, «Евгений Онегин» Пушкина, «Василий Теркин» Твардовского, и поведение ряда героев отечественной классики (вспомним, к примеру, опозитизированную Пушкиным склонность Моцарта к легкой шутке или неизменную улыбку князя Мышкина у Достоевского)³.

Индивидуально-инициативный смех может иметь и отчуждающе-насмешливый характер. Для его характеристики традиционно использовался термин *ирония*. Ироническая настроенность по отношению ко всему окружающему, к образу жизни людей и их привычкам была присуща древнегреческим киникам (V–IV вв. до н. э.) с их склонностью к эпатажу, злобному цинизму, уличным скандалам⁴. Воинствующе нигилистический смех киников отдаленно, но достаточно явственно предварил ироническую настроенность произведений Ф. Ницше. В поэме «Так говорил Заратустра» мы читаем: «Я велел людям смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира». О себе философ писал: «Я не хочу быть святым, скорее шутком <...> Может быть, я и есмь шут»⁵. От смеха киников тянутся нити к формам поведения футуристов начала нашего века, а еще более – к ныне широко распространенному «черному юмору»⁶.

Значительное явление культуры и искусства Нового времени – *романтическая ирония*. По мысли Ф. Шлегеля, способность к иронии возвышает человека над противоречиями бытия и, в частности, над (77) «низменной прозой» повседневности. Приписывая собственный взгляд на мир Сократу, Шлегель замечал, что «ирония подсмеивается над всем миром». Говоря об иронии, он утверждал также, что «в ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко скрытым», что «ирония – это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса»⁷. О двойственности иронии, помогающей человеку открыть для себя «божественную идею», а вместе с тем способной уничтожить то, «чему она сама же дала видимость жизни», писал несколько позже К.-В.-Ф. Зольгер⁸.

Подобного рода универсальная ирония, будучи окрашена в трагические тона, присутствует в творчестве писателей символистского круга (А. Блок, А. Белый). Апология тотального философического смеха присуща современным гуманитариям структуралистской и постструктуралистской ориентации. Так, М. Фуко (Франция) в книге 1966 г. утверждал, что ныне «мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет челове-

¹ Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле»// Вопр. философии. 1992. № 1. С. 156, 140.

² См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 177–178.

³ См.: Хализев В.Е., Шикин В.Н. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века// Контекст-1985. М., 1986.

⁴ См.: Антология кинизма. М., 1984.

⁵ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 141, 762.

⁶ См.: Школьный быт и фольклор: Учебный материал по русскому фольклору: В 2 ч. / Сост. А.Ф. Белосов. Таллинн. 1990, 1992.

⁷ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 286–287, 360.

⁸ Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С.382.

ка», что желание думать и говорить о человеке есть «несуразная и нелепая» рефлексия, которой «можно противопоставить лишь философский смех»¹.

Иронический взгляд на мир способен освободить человека от догматической узости мышления, от односторонности, нетерпимости, фанатизма, от попирания живой жизни во имя отвлеченного принципа. Об этом настойчиво говорил Т. Манн². Вместе с тем «ирония без берегов» может вести в тупик нигилизма, бесчеловечности, обезличенности. Это болезненно ощущал Ф. Ницше: «Привычка к иронии <...> портит характер, она придает ему постепенно черту злорадного превосходства <...> начинаешь походить на злую собаку, которая, кусаясь, к тому же научилась и смеяться»³. О негативном потенциале тотальной иронии писал А. Блок в статье «Ирония» (1908), характеризуя ее как болезнь, буйство, кощунство, результат опьянения, как симптом утраты человеческого в человеке; в 1918 г. – С.Н. Булгаков («Теперь выигрышное время для иронии и злорадства»)⁴. (78)

Ирония, не знающая границ, способна «оборачиваться» тотальным отрицанием человеческого в человеке. По словам И.П. Смирнова, ценная литература в ее постмодернистской ветви тяготеет к тому, чтобы воспроизводить человеческую реальность как чудовищную. Здесь авторы «концептуализируют субъекта как ничем не контролируемую «машину желаний» <...> как механико-органического монстра»⁵.

Наряду с универсальной иронией, направленной на мир и человеческую жизнь в целом, существует (и является весьма продуктивной для искусства и литературы) ирония, порождаемая восприятием и осмыслением конкретных, локальных и одновременно глубоко значимых противоречий жизни людей и их исторического бытия. Именно такого рода ироническая настроенность присутствует в произведениях *юмористических* и *сатирических*⁶.

6. Назначение искусства

Искусство, как это явствует из уже сказанного, имеет самое прямое отношение к миру ценностей, эстетических и иных. По словам Н. Гартмана, известного немецкого философа XX в., «тайна всякого великого искусства» является «надэстетической»⁷. Начиная разговор о назначении искусства, мы обратимся к одной из важнейших для гуманитариев категорий – к понятию *ценности*.

§ 1. ИСКУССТВО В СВЕТЕ АКСИОЛОГИИ. КАТАРСИС

Аксиология – это учение о ценностях (от др.-гр. *axios* – ценный). Термин «ценность» упрочился в гуманитарных науках благодаря трактату Ф.Г. Лотце (1870). В отечественной философии аксиология ярко представлена работой Н.О. Лосского «Ценность и бытие» (1931). Но понятие ценности имело место задолго до упрочения аксиологии, со времен античности, где фигурировало слово *agatos* (в переводе на рус. язык – благо).

Ценность – это нечто обладающее *позитивной значимостью*. Она может быть реально существующим предметом либо метафизическим общебытийным) началом, мыслимым и воображаемым. В качестве умопостигаемых ценности играют в жизни людей роль неких ориентиров (маяков). Войдя же в человеческую реальность, они составляют скорее функцию предметов, чем их сущность. По словам Н.О. Лосского (79)го, «обо всем, касающемся человека, можно сказать, что оно хорошо или дурно», а потому ценность –

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 438. О широко бытующих в XX в. концепциях, жестко-критичных по отношению к человечеству как таковому см.: Шелер М. Избранные произведения. М., 1994. С. 86–93.

² См.: Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 277–278; См. также: Mann T. Ironie und Radikalismus // Ironie als literarisches Phänomen. Köln, 1973.

³ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 411.

⁴ Булгаков С.Н. На пиру богов // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 96.

⁵ Смирнов И.П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое лит. обозрение. 1991. № 3. С. 305.

⁶ См.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 128–151.

⁷ Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 391.

это «нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждой поступка»¹.

Различимы, во-первых, ценности *универсальные*, притязающие на статус общечеловеческих и общебытийных (или ими являющиеся). Их правомерно назвать *онтологическими* или *высшими*. И во-вторых, *локальные* ценности – то, что дорого, насущно и свято для отдельных сообществ и людей (природная среда для тех, кто в ней обитает; национальные и семейно-родовые традиции; область индивидуального опыта).

Представления об универсальных ценностях (не говоря уже о локальных) исторически изменчивы, они различны в составе жизни разных народов, государств, регионов. Так, в европейской античности главными (высшими) благами почитались красота, соразмерность, истина (см. диалог Платона «Филеб»); в христианском средневековье была влиятельна триада «вера, надежда, любовь»; в пору Возрождения – высокий статус обрели блага фортуны (богатство, почести), тела (сила, здоровье, красота), души (острый ум, светлая память, воля, моральные и созерцательные добродетели)². В эпоху преобладания рационализма (XVII–XVIII вв.) высочайшим благом считался разум; в пору, когда стал влиятелен антирационализм ницшеанского толка, превыше всего стали цениться стихийные порывы человека, его сила и способность властвовать; в полемике с ницшеанской аксиологией Вл. Соловьев предложил свою аксиологическую триаду, которая обновляла средневеково-христианскую: любовь, красота, свобода³. Свидетельства разнородности ценностных ориентации мыслящего человечества можно было бы и умножить.

Художественное творчество (подобно другим областям человеческой культуры) так или иначе причастно миру ценностей (как эстетических, так и иных). Искусство ориентируется и ориентирует на них (в каждой культурно-исторической ситуации по-своему), постигает и освещает реальность в соотношении с ними. В наш век для художественного творчества (как и для культуры в целом) оказались насущными такие ценности (грубо попираемые в реальности), как свобода и единение. По словам Т. Манна, художнику необходимо вырабатывать у людей «гордое сознание того, что быть человеком трудно и благородно» и *объединять* их этой всепроникающей и направляющей «сверхидеей»⁴. (80)

Будучи художественно осмыслена в свете высших ценностей, реальность с ее противоречиями и негативными явлениями способна обнаруживать некую просветляющую, гармонизирующую энергию. Очищение, примирение, утешение, которые несет искусство, Аристотель в своей «Поэтике» назвал *катарсисом*. (Заметим, что это слово обрело статус термина позже, у толкователей аристотелевского Трактата.) Понятие о катарсисе сохраняет свое значение и в нашем столетии. Так, Л.С. Выготский утверждал, что катарсис является своего рода «разрядкой» – освобождением от негативной эмоции, которую способен вызвать предмет изображения⁵. Обсуждая творчество Гете, Д. Лукач утверждал, что катарсис знаменует не только примирение и успокоение, но и возбуждение нравственного импульса. Он говорил о «катарсически-этическом» воздействии искусства⁶.

Катарсис присутствует и в трагедиях (об этом – у Аристотеля), и в смеховых жанрах (по Бахтину, карнавальная смех катарсичен). Но он ослаблен или отсутствует вовсе в тех произведениях, где царят безысходный скепсис и тотальная ирония, где выражается радикальное неприятие мира (например, повести и рассказы Ф. Кафки, «Тошнота» Ж.П. Сартра, произведения театра абсурда). Отвержение катарсиса рядом деятелей искусства XX в. (Б. Брехт, например, считал катарсис «сущим варварством») было предварено Ницше, который утверждал, что наслаждение от трагедии надо искать «в чисто эстетической сфере», не захватывая областей «сострадания, страха, нравственного возвышения», называл катарсис патологическим разрядением, считая его некоей мнимостью⁷.

¹ Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 250.

² См.: Фичино М. В чем состоит счастье...// Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 222–223.

³ См.: Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С.494.

⁴ См.: Манн Т. Соч.: В 10 т. Т. 10. С. 494.

⁵ См.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 268–271.

⁶ См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 431.

⁷ См.: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 154, 146.

По мысли Д.С. Лихачева, в художественных произведениях XX в., наряду с катарсическим началом, присутствует другое, инаправленное, устрашающее: в кризисных ситуациях у людей искусства появляется потребность «освободить хаос, дать ему волю». При этом «само искусство пугает, как пугает действительность. Где остановиться? Где получить передышку?»¹. Здесь наш ведущий ученый ставит (не давая на него ответа) один из кардинальных и болезненно напряженных вопросов современной художественной культуры. Заметим в этой связи, что в творениях искусства, которые стали вечными спутниками человечества, катарсическое начало неизменно присутствует.

Имеет место оно и в той ветви литературы нашего века, которая с беспощадной жесткостью высвечивает бедствия, ужасы, катастрофы, обрушившиеся на бесчисленные множества людей. Таково творчество В.Т. Шаламова, в одном из стихотворений которого сказано: «Эти (81) слезы – очищение,/ Их также «катарсис» зовут» («Мне не сказать, какой черт...»)².

Катарсис правомерно охарактеризовать как воплощение веры художника в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего нравственных.

§ 2. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Словом «художественность» обозначается, во-первых, включенность произведения в сферу искусства или, по крайней мере, причастность ей, во-вторых – яркое, последовательное и широкое раскрытие в произведении свойств и черт искусства. Художественность (во втором значении слова) наличествует там, где автор сполна проявил свою творческую одаренность, где ярко сказался нашедший себя талант. Будучи необходимым условием успешной деятельности в области искусства, талант вместе с тем не составляет единственной предпосылки появления произведений, отмеченных художественностью. По словам И.А. Ильина, *талант* как таковой еще не знаменует «полноты художественного дара»: он насущен, но не самоценен, ибо способен сочетаться со «сквозняком в душе», и добавим, с нечувствием, безмыслием, безволием и иными негативными чертами. Призвание таланта, полагает Ильин, – осуществлять и выражать «творческое созерцание, т.е. воплощать в произведениях духовный опыт, обладающий значительностью и глубиной». Говоря об этом, философ прибегает к таким выражениям, как «духовное прозрение», «ясновидение художественного предмета», «обостренная отзывчивость». И формулирует вывод: «Талант, оторванный от творческого созерцания, пуст и беспочвенен»³. Напомним и слова Е.А. Баратынского: «Дарование есть поручение».

Художественные достоинства произведений, говоря иначе, определяются не только мерой одаренности автора, но и направленностью его деятельности на решение творческих заданий, позитивно значимых для культуры данного народа и всего человечества.

§ 3. ИСКУССТВО В СООТНЕСЕННОСТИ С ИНЫМИ ФОРМАМИ КУЛЬТУРЫ

Место, роль, значение искусства в разных социально-исторических ситуациях понимались по-разному. Неоднократно получал распространение взгляд, согласно которому искусство – это явление зави(82)симое, подчиненное, служебное: по отношению к государству (эстетика Платона⁴), к религии и морали (средневековье как эпоха господства церкви), к данностям рассудка (рационализм классицизма и Просвещения), к научному знанию (позитивизм писаревского толка), к официальной политической идеологии (что имело место в нашей стране 1930–1950-х годов). Вряд ли стоит доказывать односторонность и историческую исчерпанность подобных представлений, которые не воспринимаются как догматически узкие и враждебные художественной культуре. С течением времени становилось все яснее, что искусство обладает *независимостью* (пусть и

¹ Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства// Контекст-1985. М., 1986. С. 19.

² Понятие катарсиса применительно к современному искусству получило обоснование в: Волкова Е.В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова// Вопр. философии. 1996. № 11; ее же. Цельность и вариативность книг-циклов// Шаламовский сб. Вып. 2. Вологда, 1997.

³ Ильин И.А. Одинокий художник. М., 1993. С. 263–271.

⁴ См.: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. С. 177–178.

относительной) от иных явлений общественной жизни, что оно имеет свое, особое предназначение, что его свобода нуждается в защите от посягательств извне.

Уникальность, самоценность и свобода искусства были провозглашены немецкой эстетикой рубежа XVIII–XIX вв. (Кант, иенские романтики), оказавшей сильное влияние на последующую художественную культуру, в том числе русскую. Мыслители и художники эпохи романтизма подчеркивали, что искусство обладает огромной и благой силой воздействия на духовную жизнь личности, общества, человечества. Как отмечает современный ученый, «живописцы, музыканты, поэты представлялись романтическому сознанию <...> вождями, учителями, порой даже прямыми законодателями человечества, способными могущественно влиять на процесс общества, на жизнь народа»¹.

Защита и обоснование самостоятельности искусства составили огромную заслугу эпохи романтизма. Вместе с тем мыслители и художники романтической ориентации порой преувеличивали возможности и общественную роль художественной деятельности, ставили искусство *над* иными формами культуры, включая науку и философию. «Философия,—писал Шеллинг,—достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот»². Романтики предавались грезам о водворении художникамирая на земле, провозглашая своего рода утопию – миф о всесии искусства, о его жизнотворческом всемогуществе и заведомом превосходстве над иными формами культуры, над жизнью в целом. Этот миф оказался живучим. Он продолжал существовать и в послеромантические эпохи, в частности в символистской эстетике. «Искусство наших дней,—утверждал Ф. Сологуб,—осознает свое превосходство над жизнью и природой»³. (83) Защита самостоятельности искусства, как видно, неоднократно обстрачивалась его односторонней апологией, порой агрессивной. Иерархическое возвышение искусства над всем и вся обозначается термином «искусствоцентризм». Последний так или иначе сопряжен с эстетизмом, о котором шла речь выше.

Критика искусствоцентризма (одновременно и художественного творчества как такового) присутствует уже в романтической эстетике. Так, В.-Г. Вакенродер утверждал (подобно Шеллингу), что «искусство представляет нам высочайшее совершенство» и что благодаря ему «жить на этой земле – блаженство»: «Господь, верно, созерцает <...> мироздание так же, как мы – творение искусства». В то же время в его книге «Фантазии об искусстве для друзей искусства» художественное творчество названо соблазном и запретным плодом, отведав который, человек легко замыкается «в своем эгоистическом наслаждении и не имеет более силы протянуть руку помощи ближнему»: «Искусство дерзко вырывает крепко приросшие к душе человеческие чувства из священнейших глубин материнской почвы, искусно обрабатывает их и играет ими. Художник превращается в актера»⁴. В.А. Жуковский утверждал, что для поэта, призванного искать и находить «повсеместное присутствие духа Божия», «есть и страшное искушение, ибо в сей силе для полета высокого заключается и опасность падения глубокого»⁵.

Подобные мысли неоднократно выражались и в «послеромантические» эпохи. Так, в XX столетии настойчиво прозвучали предостережения от переоценки художественной деятельности, от ее безудержной апологии. По словам Г.П. Федотова, «искусство формирует личность и разрушает ее»: «В эпохи распада духовной иерархии», в ситуациях небрежения гуманистической культурой оно «становится одним из самых сильных ядов разложения»⁶. По мысли Ф. Дюрренматта, непомерные фимиамаы искусству способны его

¹ Маркович. В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма// Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 11.

² Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. С. 396.

³ Сологуб Ф. Искусство наших дней //Русская мысль. 1915. № 12. С. 36.

⁴ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 69, 83, 179, 180.

⁵ Жуковский В.-А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю (1848) // Жуковский В.А.. Эстетика и критика. М., 1985. С. 333.

⁶ Федотов Г.П. Четверодневный Лазарь (1936) //Вопр. литературы. 1990. № 2. С. 225–226.

задушить¹. «Влияние литературы и искусства на человеческое общество у нас, как и во всем мире, преувеличено», – утверждает В.П. Астафьев. И замечает, что это влияние имеет порой совсем не те формы, «какими хотелось бы нам их видеть и иметь»². Подобные опасения выражались ранее Л. Толстым (84) «Что такое искусство?») и М. Цветаевой («Искусство при свете »вести»), а также А. Камю, который в докладе 1957 г. говорил: «Художник должен прежде всего ответить на вопрос <...> не является ли искусство в наши дни ненужной роскошью?»³

Искусство (при всем том, что его значимость для человечества огромна и уникальна) не нуждается в иерархическом возвышении над иными формами человеческой деятельности, оно находится в ряду *равноправных* ему граней культуры (наука, философия, мораль, политика, нравственно-практическое сознание, личностное общение, навыки трудовой деятельности и т. п.).

При этом формы культуры взаимосвязаны, ибо «действуют» на грандиозном общем поле, какова жизнь человечества. У них есть зоны схождения и почва для интенсивных дружественных контактов. И в частности, художественная деятельность не только активно взаимодействует с иными пластами культурного бытия, но и неизменно многое от них в себя впитывает. По словам Н.В. Станкевича, «искусство живет с духом и из духа и переживает с *ним* все судьбы его»⁴. Поэтому для художественного творчества неблагоприятна установка на его *автономию* (лозунг «чистого искусства»), на его изоляцию от внехудожественной реальности. Представление об искусстве как надменно отрешенном от бытия подверг убедительной критике Н.А. Бердяев. Он утверждал, что нельзя человека-творца превращать в раба автономного искусства, что свобода художника не может быть беспредметной: «Все сферы человеческого творчества <...> имеют единое духовное питательное лоно», и искусство есть не просто «звуки сладкие», а служение, оно «предполагает призвание, призвание же есть <...> зов к сверхличному». Вместе с тем философ отмечал, что идея автономии искусства отчасти и верна – «в том смысле, что искусство <...> не может жить по закону жизни моральной, познавательной, социальной»⁵. По мысли современного ученого, «свобода – первое условие существования искусства», а его «душа» – это «стремление к человечности»⁶.

О том, что причастность художника жизни как целому составляет своего рода норму культуры, об *ответственности* художника перед человеческой реальностью говорили многие крупные писатели и ученые: в Германии – Т. Манн и Г. Гессе, в нашей стране – М.М. Бахтин (см. «Искусство и ответственность»⁷, а также «К философии поступка») и М.М. Пришвин, с горечью писавший о «литературно-демоническом (85) самомнении» писателей, которое закрывает им «дверь в жизнь»⁸. Правомерно говорить о *взаимной* ответственности: деятелей искусства – перед жизнью, общества – перед искусством.

Человек формируется и самоопределяется на путях творческого приобщения к культуре в целом, наследуя ее традиции и осваивая ценности самого разного рода. И искусство в его высоких, достойных проявлениях – в тесном и прочном союзе с иными формами культуры – активно содействует «целостному духовному самоопределению личности»⁹. Оно дает человеку возможность остро ощутить и напряженно пережить собственную свободу и одновременно – свою причастность бытию как целому, свое единство с миром и его ценностями, вечными и непреходящими. Таково поистине великое предназначение художественного творчества.

¹ См.: Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 406.

² Астафьев В.П. Зрячий посох: Книга прозы. М., 1988. С. 42.

³ Камю А. Бунтующий человек. С. 364.

⁴ Станкевич Н.В. Об отношении философии к искусству. С. 104.

⁵ Бердяев Н.А. Литературное направление и «социальный заказ» //Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 328–330.

⁶ Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 387, 354.

⁷ См.: Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 3 – 4.

⁸ Пришвин М.М. Дневник //Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 259. (Подобные суждения на с. 64, 202.)

⁹ Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. С. 256.

§ 4. СПОР ОБ ИСКУССТВЕ И ЕГО ПРИЗВАНИИ В XX ВЕКЕ. КОНЦЕПЦИЯ КРИЗИСА ИСКУССТВА

XX век ознаменовался беспрецедентно радикальными сдвигами в области художественного творчества, которые связаны прежде всего со становлением и упрочением модернистских течений и направлений, в частности авангардизма (см. с. 365). На новые явления в творческой практике, естественно, откликнулись теоретики искусства. Много (в самых разных вариациях) говорилось, что XX столетие – это новая, высшая стадия всемирного литературно-художественного процесса. Характеризовалась эта стадия и как упрочение в произведениях личной авторской мифологии (символистская эстетика), и как исторически неизбежное торжество социалистического реализма (марксистское литературоведение), и (в составе постмодернизма) как благой уход искусства от проблемности, серьезности, духовных глубин – от всего, что напоминает учительство и пророчество, уход во имя игровой легкости, вольной эссеистики и нескончаемого обновления художественного языка. Подобного рода теоретические построения имеют «направленческий» и революционный характер. Они, как правило, отмечены оптимизмом, порой безоглядным, ибо сопряжены с осознанием и переживанием художественной современности как некоего начала и кануна. Эти теории склонны к «антитрадиционализму», проникнуты недоверием к преемственности. В своем большинстве новаторские веяния эстетической мысли замешаны на дрожжах ницшеанского атеизма и нигилизма.

Революционные, радикально модернистские и авангардистские (86) художественные установки и теоретические построения вызвали многочисленные суждения противоположной направленности, в частности разговоры о кризисе искусства. В 1918 г. брошюру под этим названием опубликовал Н.А. Бердяев¹. Позже говорилось, что техника и технический разум выхолащивают источники искусства и ведут его к гибели²; что ныне совершается медленная смерть искусства³. По словам всемирно известного социолога П.А. Сорокина, современное искусство, создающее «гротескные псевдоценности», являет собой «музей социальной и культурной патологии»; это искусство «унижения и поношения человека» «подготавливает почву для своей собственной гибели»⁴. Негативным сторонам своей художественной современности посвятил специальную монографию (1937) В.В. Вейдле, один из видных гуманитариев русского зарубежья. Он утверждал, что ныне резко возросла «отчужденность художника среди людей», понимаемых им как безликая масса, что «культура все дальше уходит от органической совместности человека и природы», что художественная деятельность *перестала* питаться христианской верой. И делал весьма жесткий вывод: «Искусство <...> – мертвый, чающий воскресения»⁵.

Подобного рода суждения были предварены гегелевской полемикой с эстетикой романтизма. Философ считал, что романтизм явился завершающей стадией искусства, за пределами которой удел художника сведется к чисто субъективному юмору, свойственному главным образом комедии. В «субъективации» искусства Гегель усматривал опасность его разложения, распада и утверждал, что в его эпоху намечается переход от искусства к философскому познанию, религиозным представлениям и прозе научного мышления; форма искусства перестает быть высшей потребностью духа⁶.

Мысли о тотальном кризисе искусства, о его тупике и умирании, высказывавшиеся по следам Гегеля Хайдеггером и Маркузе, Сорокиным и Вейдле, односторонни и во многом уязвимы (подобно полярному представлению о XX веке как высшей стадии художественного дня). Истина о судьбах искусства, на наш взгляд, внеположна обозначенному спору.

¹ См.: Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 293–310.

² См.: Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994. С. 81.

³ См.: Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 109–110.

⁴ Сорокин П.А. Кризис нашего времени// Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 456–460.

⁵ Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 83, 136, 161.

⁶ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 313–319; М., 1971. Т. 3. С. 351.

Прав Г.Г. Гадамер, сказавший, что конец искусства не настанет до тех пор, пока человек обладает волей выражать (87) свои мечтания и томления (Träume und Sehnsüchte): «Каждый ошибочно провозглашаемый конец искусства будет становиться началом нового искусства». Не отрицая серьезности кризисных явлений в современном искусстве (бесконечное тиражирование всяческих суррогатов и подделок, притупляющих эстетический вкус публики), известный немецкий ученый в то же время утверждал, что настоящие художники, как это ни трудно, в состоянии успешно противостоять контркультурным веяниям технической эпохи¹.

Наше столетие ознаменовалось не только упрочением болезненно-кризисных художественных явлений, но и (это, конечно, главное) величественными взлетами разных видов искусства, в том числе литературы. Опыт писателей XX в. нуждается в *непредвзятом* теоретическом обсуждении. Ныне становится все более насущным подведение итогов как утратам, так и обретениям, имевшим место в художественной жизни нашего столетия. (88)

Глава II. ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

1. Деление искусства на виды. Изобразительные и экспрессивные искусства

Разграничение видов искусства осуществляется на основе элементарных, внешних, формальных признаков произведений². Еще Аристотель отмечал, что виды искусства различаются средствами подражания («Поэтика». Гл. 1). В подобном же духе высказались Лессинг и Гегель. Современный искусствовед справедливо утверждает, что границы между видами искусства определяются «формами, способами художественного выражения (в слове, в видимых изображениях, в звуках и т. п.) <...> С этих первичных «клеток» и следует начинать. Исходя из них, мы должны уяснить себе, какого рода перспективы познания в них заключены, какова главная сила того или иного искусства, которой оно не в праве поступаться»³. Говоря иначе, материальный носитель образности у каждого вида искусства свой, особый, специфический.

Гегель выделил и охарактеризовал пять так называемых великих искусств. Это архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия. Наряду с ними существуют танец и пантомима (искусства телодвижения, которые тоже фиксируются в некоторых теоретических работах XVIII–XIX вв.), а также активизировавшаяся в XX столетии постановочная режиссура – искусство создания цепи мизансцен (в театре) и кадров (в кино): здесь материальным носителем образности являются сменяющие друг друга во времени пространственные композиции.

Наряду с охарактеризованным выше (наиболее ныне влиятельным и авторитетным) представлением о видах искусства, существует и иная, так называемая «категориальная» их трактовка (восходящая к эстетике романтизма), при которой различиям между материальными (89) носителями образности большого значения не придается, а на первый план выдвигаются такие общебытийные и общехудожественные категории, как поэтичность, музыкальность, живописность (соответствующие начала мыслятся как доступные любой форме искусства)⁴.

Материальным носителем образности литературных произведений является слово, получившее письменное воплощение (*лат. littera* – буква). Слово (в том числе художе-

¹ Gadamer H.-G. Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangeilheitschaiakter der Kunst bis zur. Anukunst von heute // Friedrich H. u.a. Ende der Kunst. – Zukunft der Kunst. München, 1985. S. 32–33. Весьма серьезные соображения об углубившемся на протяжении последних десятилетий кризисе искусства высказаны в: Михайлов А.В. Языки культуры. С. 862–869. (разд. «Конец искусства»).

² Обзор опытов систематизации видов искусства дан в: Каган М.С. Морфология искусства. М., 1972.

³ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962. С.7.

⁴ Подробнее об этом см: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. Гл.5: Виды искусства в романтической эстетике.

ственное) всегда что-то обозначает, имеет предметный характер. Литература, говоря иначе, принадлежит к числу *изобразительных искусств*, в широком смысле предметных, где воссоздаются единичные явления (лица, события, вещи, чем-то вызванные умонастроения и на что-то направленные импульсы людей). В этом отношении она подобна живописи и скульптуре (в их доминирующей, «фигуративной» разновидности) и отличается от искусств неизобразительных, непредметных. Последние принято называть *экспрессивными*, в них запечатлевается общий характер переживания вне его прямых связей с какими-либо предметами, фактами, событиями. Таковы музыка, танец (если он не переходит в пантомиму – в изображение действия посредством телодвижений), орнамент, так называемая абстрактная живопись, архитектура.

2. Художественный образ. Образ и знак

Обращаясь к способам (средствам), с помощью которых литература и другие виды искусства, обладающие изобразительностью, осуществляют свою миссию, философы и ученые издавна пользуются термином «образ» (*др.-гр.* эйдос–облик, вид). В составе философии и психологии образы – это конкретные представления, т. е. Отражение человеческим сознанием единичных предметов (явлений, фактов, событий) в их чувственно воспринимаемом обликах. Они противостоят абстрактным *понятиям*, которые фиксируют общие, повторяющиеся свойства реальности, игнорируя ее неповторимо-индивидуальные черты. Существуют, иначе говоря, чувственно-образная и понятийно-логическая формы освоения мира.

Различимы, далее, образные представления (как феномен сознания) и собственно образы как чувственная (зрительная и слуховая) воплощенность представлений. А.А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ как *воспроизведенное* представление – в качестве некой чувственно воспринимаемой данности¹. Именно это значение слова «образ» является насущным для теории искусства, в составе которой различаются образы научно-иллюстративные, фактографические (информирующие о действительно имевших место фактах) и художественные². Последние (и в этом их специфика) создаются при явном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления. Воображение художника – это, следовательно, не только психологический стимул его творчества, но и некая данность, присутствующая в произведении. В последнем наличествует вымышленная предметность, не имеющая полного соответствия себе в реальности.

Ныне в литературоведении укоренились слова «знак» и «знаковость». Они заметно потеснили привычную лексику («образ», «образность»). Знак составляет центральное понятие семиотики, науки о знаковых системах. На семиотику ориентируется структурализм) упрочившийся в гуманитарной сфере в 1960-е годы, и пришедший ему на смену постструктурализм.

Знак – это материальный предмет, выступающий как представитель и заместитель другого, «преднаходимого» предмета (либо свойства и отношения). Знаки составляют системы, которые служат для получения, хранения и обогащения информации, т. е. имеют прежде всего познавательное назначение.

Создатели и сторонники семиотики рассматривают ее как своего рода центр научного знания. Один из основоположников этой дисциплины, американский ученый Ч. Моррис (1900 –1978) писал: «Отношение семиотики к наукам двоякое: с одной стороны –это наука в ряду других наук, а с другой стороны, это – инструмент наук»: средство объединения разных областей научного знания и придания им «большей простоты, строгости, четкости, путь к освобождению от «паутины слов», которую сплел человек науки»³.

¹ См.: Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С.32 – 35.

² См.: Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. С. 259 – 267.

³ Семиотика. М., 1983. С.38–39

Отечественными учеными (Ю.М. Лотман и его единомышленники) понятие знака было поставлено в центр культурологии; обосновывалось представление о культуре как феномене прежде всего семиотическом. «Любая реальность, – писали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, ссылаясь на французского философа-структуралиста М. Фуко, – вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая <...> Само отношение к *знаку* и *знаковости* составляет одну из основных характеристик культуры»¹.

Говоря о знаковом процессе в составе жизни человечества (*семиотике*), специалисты выявляют три аспекта знаковых систем: 1) *синтактика* (отношение знаков друг к другу); 2) *семантика* (отношение знака к тому, что то обозначает: означающего к означаемому); 3) (91) *прагматика* (отношение знаков к тем, кто ими оперирует и их воспринимает).

Знаки определенным образом классифицируются. Они объединяются в три большие группы: 1) индексальный знак (*знак-индекс*) указывает на предмет, но не характеризует его, он опирается на метонимический принцип смежности (дым как свидетельство о пожаре, череп как предупреждение об опасности для жизни); 2) *знак-символ* является условным, здесь означающее не имеет ни сходства, ни связи с означаемым, каковы слова естественного языка (кроме звукоподражательных) или компоненты математических формул; 3) иконические знаки воспроизводят определенные качества означаемого либо его целостный облик и, как правило, обладают наглядностью. В ряду иконических знаков различаются, во-первых, *диаграммы* – схематические воссоздания предметности не вполне конкретной (графическое обозначение развития промышленности или эволюции рождаемости) и, во-вторых, образы, которые адекватно воссоздают чувственно воспринимаемые свойства обозначаемого единичного предмета (фотографии, репортажи, а также запечатление плодов наблюдения и вымысла в произведениях искусства)².

Таким образом, понятие «знак» не отменило традиционных представлений об образе и образности, но поставило эти представления в новый, весьма широкий смысловой контекст. Понятие знака, насущное в науке о языке, значимо и для литературоведения: во-первых – в области изучения словесной ткани произведений, во-вторых – при обращении к формам поведения действующих лиц.

3. Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие

Художественный вымысел на ранних этапах становления искусства, как правило, не осознавался: архаическое сознание не разграничивало правды исторической и художественной. Но уже в народных сказках, которые никогда не выдают себя за зеркало действительности, осознанный вымысел достаточно ярко выражен. Суждение о художественном вымысле мы находим в «Поэтике» Аристотеля (гл. 9 – историк рассказывает о случившемся, поэт – о возможном, о том, что могло бы произойти), а также в работах философов эпохи эллинизма.

На протяжении ряда столетий вымысел выступал в литературных произведениях как всеобщее достояние, как наследуемый писателями у предшественников. Чаще всего это были традиционные персонажи и сюжеты, которые каждый раз как-то трансформировались (так дело (92) обстояло, в частности, в драматургии Возрождения и классицизма, широко использовавшей античные и средневековые сюжеты).

Гораздо более, чем это бывало раньше, вымысел проявил себя как индивидуальное достояние автора в эпоху романтизма, когда воображение и фантазия были осознаны в качестве важнейшей грани человеческого бытия. «Фантазия <...> – писал Жан-Поль, – есть нечто высшее, она есть мировая душа и стихийный дух основных сил (каковы остроумие, пронизательность и пр.–В.Х.) <...> Фантазия – это *иероглифический алфавит* при-

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т.3. С.343,331.

² Эта типология знаков была разработана создателем семиотики, американским ученым Ч. Пирсом (1837 –1914). Ее изложение дано в статье Р.О. Якобсона «В поисках сущности языка» (см.: Семиотика. С. 102–117).

роды»¹. Культ воображения, характерный для начала XIX в., знаменовал раскрепощение личности, и в этом смысле составил позитивно значимый факт культуры, но вместе с тем он имел и негативные последствия (художественные свидетельства тому – облик гоголевского Манилова, судьба героя «Белых ночей» Достоевского).

В послеромантические эпохи художественный вымысел несколько сузил свою сферу. Полету воображения писатели XIX в. часто предпочитали прямое наблюдение над жизнью: персонажи и сюжеты были приближены к их *прототипам*. По словам Н.С. Лескова, настоящий писатель – это «записчик», а не выдумщик: «Где литератор перестает записчиком и делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь»². Напомним и известное суждение Достоевского о том, что пристальный глаз способен в самом обыденном факте обнаружить «глубину, какой нет у Шекспира»³. Русская классическая литература была более литературой домысла, чем вымысла как такового⁴. В начале XX в. вымысел порой расценивался как нечто устаревшее, отвергался во имя воссоздания реального факта, документально подтверждаемого. Эта крайность оспаривалась⁵. Литература нашего столетия – как и ранее – широко опирается и на вымысел, и на невымышленные события и лица. При этом отказ от вымысла во имя следования правде факта, в ряде случаев оправданный и плодотворный⁶, вряд ли может стать магистралью художественного творчества: без опоры на вымышленные образы искусство и, в частности литература непредставимы.

Посредством вымысла автор обобщает факты реальности, воплощает свой взгляд на мир, демонстрирует свою творческую энергию. З. Фрейд утверждал, что художественный вымысел связан с неудовлетворенными влечениями и подавленными желаниями создателя произведения и их произвольно выражает⁷.

Понятие художественного вымысла проясняет границы (порой весьма расплывчатые) между произведениями, притязающими на то, чтобы быть искусством, и документально-информационными. Если документальные тексты (словесные и визуальные) с «порога» исключают возможность вымысла, то произведения с установкой на их восприятие в качестве художественных охотно его допускают (даже в тех случаях, когда авторы ограничиваются воссозданием действительных фактов, событий, лиц). Сообщения в текстах художественных находятся как бы по ту сторону истины и лжи. При этом феномен художественности может возникать и при восприятии текста, созданного с установкой на документальность: «... для этого достаточно сказать, что нас не интересует истинность данной истории, что мы читаем ее, «как если бы она была плодом <...> сочинительства»⁸.

Формы «первичной» реальности (что опять-таки отсутствует в «чистой» документалистике) воспроизводятся писателем (и вообще художником) избирательно и так или иначе преобразуются, в результате чего возникает явление, которое Д.С. Лихачев назвал *внутренним* миром произведения: «Каждое художественное произведение отражает мир действительности в своих творческих ракурсах <...>. Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте <...>. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет»⁹.

При этом имеют место две тенденции художественной образности, которые обозначаются терминами *условность* (акцентирование автором нетождественности, а то и противоположности между изображаемым и формами реальности) и *жизнеподобие* (нивели-

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С.79. О воображении как доминанте художественной деятельности см.: Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 85. С.169,174.

² Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Л., 1955. Т. 3. С.306.

³ Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 291.

⁴ См.: Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С.430–433.

⁵ См.: Асмус В.Ф. В защиту вымысла //Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

⁶ См.: Палиевский П.В. Документ в современной литературе //Палиевский П.В. Литература и теория, 2-е изд., доп. М., 1978.

⁷ См.: Фрейд З. Поэт и фантазия //Вопр. литературы. 1990. №8.

⁸ Тодоров Цв. Понятие литературы //Семиотика. М.,1983. С. 358.

⁹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения //Вопр. литературы. 1968. № 8. С.74–79.

рование подобных различий, создание иллюзии тождества искусства и жизни). Разграничение условности и жизнеподобия присутствует уже в высказываниях Гете (статья «О правде и правдоподобию в искусстве») и Пушкина (заметки о драматургии и ее неправдоподобию). Но особенно напряженно обсуждались соотношения между ними на рубеже XIX – (94) XX столетий. Тщательно отвергал все неправдоподобное и преувеличенное Л.Н. Толстой в статье «О Шекспире и его драме». Для К.С. Станиславского выражение «условность» было едва ли не синонимом слов «фальшь» и «ложный пафос». Подобные представления связаны с ориентацией на опыт русской реалистической литературы XIX в., образность которой была более жизнеподобной, нежели условной. С другой стороны, многие деятели искусства начала XX в. (например, В.Э. Мейерхольд) отдавали предпочтение формам условным, порой абсолютизируя их значимость и отвергая жизнеподобие как нечто рутинное. Так, в статье Р.О. Якобсона «О художественном реализме» (1921) поднимаются на щит условные, деформирующие, затрудняющие читателя приемы («чтобы труднее было отгадать») и отрицается правдоподобие, отождествляемое с реализмом в качестве начала косного и эпигонского¹. Впоследствии, в 1930 – 1950-е годы, напротив, были канонизированы жизнеподобные формы. Они считались единственно приемлемыми для литературы социалистического реализма, а условность находилась под подозрением в родстве с одиозным формализмом (отвергаемым в качестве буржуазной эстетики). В 1960-е годы были вновь признаны права художественной условности. Ныне упрочился взгляд, согласно которому жизнеподобие и условность – это равноправные и плодотворно взаимодействующие тенденции художественной образности: «как бы два крыла, на которые опирается творческая фантазия в неутомимой жажде доискаться до правды жизни»².

На ранних исторических этапах в искусстве преобладали формы изображения, которые ныне воспринимаются как условные. Это, во-первых, порожденная публичным и исполненным торжественности ритуалом *идеализирующая гипербола* традиционных высоких жанров (эпопея, трагедия), герои которых проявляли себя в патетических, театрально-эффектных словах, позах, жестах и обладали исключительными чертами наружности, воплощавшими их силу и мощь, красоту и обаяние. (Вспомним былинных богатырей или гоголевского Тараса Бульбу). И, во-вторых, это *гротеск*, который сформировался и упрочился в составе карнавальных празднеств, выступив в качестве пародийного, смехового «двойника» торжественно-патетической, а позже обрел программное значение для романтиков³. Гротеском принято называть художественную трансформацию жизненных форм, приводящую к некой уродливой несообразности, к соединению несочетаемого. Гротеск в искусстве сродни парадоксу в (95) логике. М.М. Бахтин, исследовавший традиционную гротескную образность, считал ее воплощением празднично-веселой вольной мысли: «Гротеск освобождает от всех форм нечеловеческой необходимости которые пронизывают господствующие представления о мире <...> развенчивает эту необходимость как относительную и ограниченную; гротескная форма помогает освобождению <...> от ходячих истин, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать <...> возможность совершенно иного миропорядка»⁴. В искусстве последних двух столетий гротеск, однако, часто утрачивает свою жизнерадостность и выражает тотальное неприятие мира как хаотического, устрашающего, враждебного (Гойя и Гофман, Кафка и театр абсурда, в значительной мере Гоголь и Салтыков-Щедрин).

В искусстве изначально присутствуют и жизнеподобные начала, давшие о себе знать в Библии, классических эпопеях древности, диалогах Платона. В искусстве Нового времени жизнеподобие едва ли не доминирует (наиболее яркое свидетельство тому – реалистическая повествовательная проза XIX в., в особенности – Л.Н. Толстого и А.П. Чехова). Оно насущно для авторов, показывающих человека в его многоплановости, а главное

¹ См.: Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387–393.

² Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность. М., 1974. С. 277.

³ См.: Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 448 –453.

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... С. 58, 42.

– стремящихся приблизить изображаемое к читателю, свести к минимуму дистанцию между персонажами и воспринимающим сознанием. Вместе с тем в искусстве XIX –XX вв. активизировались (и при этом обновились) условные формы. Ныне это не только традиционные гипербола и гротеск, но и всякого рода фантастические допущения («Холстомер» Л.Н. Толстого, «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе), демонстративная схематизация изображаемого (пьесы Б. Брехта), обнажение приема («Евгений Онегин» А.С. Пушкина), эффекты монтажной композиции (немотивированные перемены места и времени действия, резкие хронологические «разрывы» и т. п.).

4. Невещественность образов в литературе. Словесная пластика

Специфика изобразительного (предметного) начала в литературе во многом предопределена тем, что слово является конвенциональным (условным) знаком, что оно не похоже на предмет, им обозначаемый (Б-Л. Пастернак: «Как непомерна разница между именем и вещью!»¹). Словесные картины (изображения) в отличие от живописных, скульптурных, сценических, экранных являются *невещественными*. То есть в литературе присутствует изобразительность (предметность), но нет (96) прямой наглядности изображений. Обращаясь к видимой реальности, писатели в состоянии дать лишь ее косвенное, опосредованное воспроизведение. Литературой осваивается умопостигаемая целостность предметов и явлений, но не их чувственно воспринимаемый облик. Писатели обращаются к нашему воображению, а не напрямую к зрительному восприятию.

Невещественность словесной ткани предопределяет изобразительное богатство и разнообразие литературных произведений. Здесь, по словам Лессинга, образы «могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, не покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями»². Литература обладает безгранично широкими изобразительными (информативными, познавательными) возможностями, ибо посредством слова можно обозначить все, что находится в кругозоре человека. Об универсальности литературы говорилось неоднократно. Так, Гегель называл словесность «*всеобщим искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание*». По его мысли, литература распространяется на все, что «так или иначе интересно и занимает дух»³.

Будучи невещественными и лишенными наглядности, словесно-художественные образы вместе с тем живописуют вымышленную реальность и апеллируют к зрению читателя. Эту сторону литературных произведений называют *словесной пластикой*. Живописания посредством слов организуются более по законам воспоминания о виденном, нежели как непосредственное, мгновенное претворение зрительного восприятия. В этом отношении литература – своего рода зеркало «второй жизни» видимой реальности, а именно – ее пребывания в человеческом сознании. Словесными произведениями запечатлеваются в большей степени субъективные реакции на предметный мир, нежели сами предметы как непосредственно видимые.

Пластическому началу словесного искусства на протяжении многих веков придавалось едва ли не решающее значение. Со времен античности поэзию нередко называли «звучащей живописью» (а живопись – «немой поэзией»). Как своего рода «предживопись», в качестве сферы описаний видимого мира понималась поэзия классицистами XVII-XVIII вв. Один из теоретиков искусства начала XVIII столетия Кейлюс утверждал, что сила поэтического таланта определяется числом картин, которые поэт доставляет художнику, живописцу⁴. Сходные мысли высказывались и в XX в. Так, М. Горький писал: «Лите-

¹ Из поэмы «Лейтенант Шмидт».

² Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 128.

³ Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 350, 348.

⁴ См.: Лессинг Г.Э. Лаокоон... С. 182.

ратура (97) –это искусство пластического изображения посредством слова»¹. Подобные суждения свидетельствуют об огромной значимости в художественной литературе картин видимой реальности.

Однако в литературных произведениях неотъемлемо важны и «непластические» начала образности: сфера психологии и мысли персонажей, лирических героев, повествователей, воплощающаяся в диалогах и монологах. С течением исторического времени именно эта сторона «предметности» словесного искусства все более выдвигалась на первый план, тесня традиционную пластику. В качестве преддверья XIX – XX столетий знаменательны суждения Лессинга, оспаривающие эстетику классицизма: «Поэтическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для картины художника». И еще сильнее: «Внешняя, наружная оболочка» предметов «может быть для него (поэта. – В.Х.) разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам»². В этом духе (и еще резче!) порой высказывались и писатели нашего столетия. М. Цветаева считала, что поэзия – это «враг видимого», а И. Эренбург утверждал, что в эпоху кино «литературе остается мир незримый, то есть психологический»³.

Тем не менее «живописание словом» далеко себя не исчерпало. Об этом свидетельствуют произведения И.А. Бунина, В.В. Набокова, М.М. Пришвина, В.П. Астафьева, В.Г. Распутина. Картины видимой реальности в литературе конца XIX в. и XX столетия во многом изменились. На смену традиционным развернутым описаниям природы, интерьеров, наружности героев (чему отдали немалую дань, к примеру) И.А. Гончаров и Э. Золя) пришли предельно компактные характеристики видимого, мельчайшие подробности, пространственно как бы приближенные к читателю, рассредоточенные в художественном тексте и, главное, психологизированные, подаваемые как чье-то зрительное впечатление, что, в частности, характерно для А.П. Чехова.

5. Литература как искусство слова. Речь как предмет изображения

Художественная литература – явление многоплановое. В ее составе выделимы две основные стороны. Первая – это вымышленная предметность, образы «внесловесной» действительности, о чем шла речь выше. Вторая – собственно речевые конструкции, словесные структуры. Двухаспектность литературных произведений дала ученым основание говорить о том, что художественная словесность совмещает (98) в себе два разных искусства: искусство вымысла (явленное главным образом в беллетристической прозе, сравнительно легко переводимой на другие языки) и искусство слова как таковое (определяющее облик поэзии, которая утрачивает в переводах едва ли не самое главное)⁴. На наш взгляд, вымысел и собственно словесное начало точнее было бы охарактеризовать не в качестве двух разных искусств, а как две нерасторжимые грани одного феномена: художественной словесности.

Собственно словесный аспект литературы, в свою очередь, двупланов. Речь здесь предстает, во-первых, как средство изображения (материальный носитель образности), как способ оценочного освещения внесловесной действительности; и, во-вторых, в качестве *предмета изображения* – кому-то принадлежащих и кого-то характеризующих высказываний. Литература, иначе говоря, способна воссоздать речевую деятельность людей, и это особенно резко отличает ее от всех иных видов искусства. *Только* в литературе человек предстает говорящим, чему придавал принципиальное значение М.М. Бахтин: «Основная особенность литературы – язык здесь не только средство коммуникации и выра-

¹ Горький А.М. Собр. соч.: В 30т. М., 1953. Т. 26. С. 387.

² Лессинг Г.Э. Лаокоон... С. 183,96.

³ Эренбург И.Г. Материализация фантастики. Л., 1927. С. 12.

⁴ См.: Вейдле В.В. О двух искусствах: вымысла и слова// Новый журнал. Нью-Йорк, 1970. № 100. Разграничение искусств рассказывания и слова («Elzähikunst» и Workunst»), полагает А. Хансен-Лёве, способно заменить привычное противопоставление эпоса лирике (Hansen-Löve A.A. «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten//Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. Wien, 1982. S. 231 –232).

жения-изображения, но и объект изображения». Ученый утверждал, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание» и что «основная проблема ее изучения» – это «проблема взаимоотношений изображающей и изображаемой речи»¹.

Как видно, образность литературного произведения двупланова и его текст составляет единство двух «нервущихся линий». Это, во-первых цепь словесных обозначений «внесловесной» реальности и, во-вторых, ряд кому-то принадлежащих (повествователю, лирическому герою, персонажам) высказываний, благодаря которым литература впрямую осваивает процессы мышления людей и их эмоции, широко запечатлевает их духовное (в том числе интеллектуальное) общение, не дано иным, «внесловесным» искусствам. В литературных произведениях нередко размышления героев на философские, социальные, нравственные, религиозные, исторические темы. Порой интеллектуальная сторона человеческой жизни здесь выдвигается на первый план (знаменитая древнеиндийская «Бхагавадгита», «Братья Карамазовы» Достоевского, «Волшебная гора» Т. Манна).

Осваивая человеческое сознание, художественная литература, по словам В.А. Грехнева, «укрупняет стихию мысли»: писателя «неотразимо притягивает мысль, но мысль, не охлажденная и не отрешенная (99) от переживания и оценки, а насквозь пронизанная ими. Не итоги ее явленные в объективно спокойных и стройных структурах логики, а ее *личностный колорит, ее живая энергия* – прежде всего это притягательно для художника слова там, где мысль становится предметом изображения»².

Б. Литература и синтетические искусства

Художественная литература принадлежит к числу так называемых простых, или *односоставных* искусств, опирающихся на *один* материальный носитель образности (здесь это – письменное слово). Вместе с тем она тесными узами связана с искусствами *синтетическими* (многосоставными), соединяющими в себе несколько разных носителей образности (таковы архитектурные ансамбли, «вбирающие» в себя скульптуру и живопись; театр и киноискусство в их ведущих разновидностях); вокальная музыка и т.п.

Исторически ранние синтезы являли собой «сочетание ритмованных, оркестрических (танцевальных. – В.Х.) движений с песней-музыкой и элементами слова»³. Но это было еще не собственно искусство, а *синкретическое творчество* (синкретизм – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо). Синкретическое творчество, на основе которого, как показал А.Н. Веселовский, впоследствии сформировалось словесное искусство (эпос, лирика, драма), имело форму обрядового хора и обладало мифологически-культурной и магической функцией. В обрядовом синкретизме отсутствовало разделение лиц действующих и воспринимающих. Все были и сотворцами, и участниками-исполнителями совершаемого действия. Хороводное «предыскусство» для архаических племен и ранних государств было ритуально обязательным (принудительным). По Платону, «петь и плясать должны решительно все, все государство целиком и притом всегда разнообразно, непрестанно и восторженно»⁴.

По мере упрочения художественного творчества как такового все большую роль обретали искусства односоставные. Безраздельное господство синтетических произведений не удовлетворило человечество, так как оно не создавало предпосылок для свободного и широкого проявления индивидуально-творческого импульса художника: каждый отдельный вид искусства в составе синтетических произведений оставался стесненным в своих возможностях. Не удивительно поэтому, что (100) многовековая история культуры сопряжена с неуклонной *дифференциацией* форм художественной деятельности.

¹ Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т.5. С. 287–289. См. также: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 145–149.

² Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. С. 13–14.

³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155 (см. также с. 155 – 166, 245–246).

⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. С. 143.

Вместе с тем в XIX в. и в начале XX столетия неоднократно давала о себе знать и иная, противоположная тенденция: немецкие романтики (Новалис, Вакенродер), а позже Р. Вагнер, Вяч. Иванов, А.Н. Скрябин предприняли попытки вернуть искусство к изначальным синтезам. Так, Вагнер в книге «Опера и драма» расценивал отход от исторических ранних синтезов как грехопадение художества и ратовал за возвращение к ним. Он говорил об огромной разнице между «отдельными видами искусства», эгоистически разьединенными, ограниченными в своей обращенности лишь к воображению, –и «истинным искусством», адресованным «к чувственному организму во всей его полноте» и соединяющим в себе различные виды искусства¹. Такова в глазах Вагнера опера как высшая форма театрально-драматического творчества и искусства в целом.

Но подобные попытки радикальной перестройки художественного творчества успехом не увенчались: односоставные искусства остались неоспоримой ценностью художественной культуры и ее доминантой. В начале нашего века не без оснований говорилось, что «синтетические искания <...> выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще»², что идея повсеместного синтезирования вредна и являет собой дилетантский абсурд³. Концепция вторичного синтезирования искусств была связана с утопическим стремлением вернуть человечество к подчиненности жизни обряду и ритуалу.

«Эмансипация» словесного искусства произошла как следствие его обращения к письменности (устная художественная словесность имеет синтетический характер, она неотделима от исполнения, т.е. актерского искусства, и, как, правило, связана с пением, т.е. с музыкой). Обретя облик литературы, словесное искусство превратилось в односоставное. При этом появление печатного станка в Западной Европе (XV в.), а затем и в других регионах обусловило перевес литературы над устной художественной словесностью. Но, получив самостоятельность и независимость, словесное искусство отнюдь не изолировало себя от иных форм художественной деятельности. По замечанию Ф. Шлегеля, «произведения великих поэтов нередко дышат духом смежных искусств»⁴.

Литература имеет две формы бытования: она существует и как (101) односоставное искусство (в виде произведений читаемых), и в качестве неоспоримо важного компонента синтетических искусств. В наибольшей мере это относится к драматическим произведениям, которые по своей сути предназначены для театра. Но и другие роды литературы причастны синтезам искусств: лирика вступает в контакт с музыкой (песня, романс), выходя за рамки книжного бытования. Лирические произведения охотно интерпретируются актерами-чтецами и режиссерами (при создании сценических композиций). Повествовательная проза тоже находит себе дорогу на сцену и на экран. Да и сами книги нередко предстают как синтетические художественные произведения: в их составе значимы и написание букв (особенно в старых рукописных текстах⁵, и орнаменты, и иллюстрации⁶. Участвуя в художественных синтезах, литература дает иным видам искусства (прежде всего театру и кино) богатую пищу, оказываясь наиболее щедрым из них и выступая в роли дирижера искусств.

7. Место художественной словесности в ряду искусств. Литература и средства массовой коммуникации

В разные эпохи предпочтение отдавалось различным видам искусства. В античности наиболее влиятельна была скульптура; в составе эстетики Возрождения и XVII в. доми-

¹ См.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С.342–343. Программа повсеместного и сплошного синтезирования искусств выражена в ст: Иванов Вяч. О границах искусства, Чурленис и проблема синтеза искусств //Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.

² Бердяев Н.А. Кризис искусства.//Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 295.

³ См.: Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Соч. М., 1989. С. 348–349.

⁴ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6 т. М., 1967. Т.3 С. 254.

⁵ См.: Федоров Н.Ф. Письмена//Наше наследие. 1989.№ 6. С. 117–118.

⁶ См.: Тынянов Ю.Н. Иллюстрации//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино.

нировал опыт живописи, которую теоретики обычно предпочитали поэзии; в русле этой традиции – трактат раннего французского просветителя Ж.-Б. Дюбо, полагавшего, что «власть Живописи над людьми более сильна, чем власть Поэзии»¹.

Впоследствии (в XVIII, еще более – в XIX в.) на авансцену искусства выдвинулась литература, соответственно произошел сдвиг и в теории. Лессинг в своем «Лаокооне» в противовес традиционной точке зрения акцентировал преимущества поэзии перед живописью и скульптурой. По мысли Канта, «из всех искусств первое место удерживает за собой поэзия»². С еще большей энергией возвышал словесное искусство над всеми иными В.Г. Белинский, утверждающий, что поэзия есть «высший род искусства», что она «заключает в себе все элементы других искусств» и потому «представляет собою всю целостность искусства»³. (102)

В эпоху романтизма роль лидера в мире искусства с поэзией делила музыка. Позже понимание музыки как высшей формы художественной деятельности и культуры как таковой (не без влияния Ницше) получило небывало широкое распространение, особенно в эстетике символистов. Именно музыка, по убеждению А.Н. Скрябина и его единомышленников, призвана сосредоточить вокруг себя все иные искусства, а в конечном счете – преобразить мир. Знаменательны слова А.А. Блока (1909): «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего <...> Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира <...> Поэзия исчерпаема <...> так как ее атомы несовершенны – менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке»⁴.

Подобные суждения (как «литературоцентристские», так и «музыкацентристские»), отражая сдвиги в художественной культуре XIX – начала XX вв., вместе с тем односторонни и уязвимы. В противовес иерархическому возвышению какого-то одного вида искусства над всеми иными теоретики нашего столетия подчеркивают *равноправие* художественной деятельности. Не случайно широко бытует словосочетание «семья муз».

XX век (особенно в его второй половине) ознаменовался серьезными и сдвигами в соотношениях между видами искусства. Возникли, упрочились и обрели влияние художественные формы, опирающиеся на новые средства массовой коммуникации: с письменным и печатным словом стали успешно соперничать устная речь, звучащая по радио и, главное, визуальная образность кинематографа и телеэкрана.

В связи с этим появились концепции, которые применительно к первой половине столетия правомерно называть «киноцентристскими», а ко второй – «телецентристскими». Практики и теоретики киноискусства неоднократно утверждали, что в прошлом слово имело гипертрофированное значение; а ныне люди благодаря кинофильмам учатся по-иному *видеть* мир; что человечество переходит от понятийно-словесной к визуальной, зрелищной культуре. Известный своими резкими, во многом парадоксальными суждениями теоретик телевидения М. Маклюэн (Канада) в своих книгах 60-х годов утверждал, что в XX в. произошла вторая коммуникативная революция (первой было изобретение печатного станка): благодаря телевидению, обладающему беспрецедентной информативной силой, возникает «мир всеобщей сиюминутности», и наша планета превращается в своего рода огромную деревню. Главное же, телевидение обретает небывалый идеологический авторитет: телеэкран властно навязывает зрительской массе тот (103) или иной взгляд на реальность. Если раньше позиция людей определялась традицией и их индивидуальными свойствами, а поэтому была устойчивой, то теперь, в эпоху телевидения, утверждает автор, личное самосознание устраняется: становится невозможным занимать определенную позицию дольше, чем на мгновение; человечество расстается с культурой индивидуального сознания и вступает (возвращается) в стадию «коллективной бессознательности», характерной для племенного строя. При этом, полагает Маклюэн, у книги нет

¹ Дюбо Ж.-Б. Критическое размышление о поэзии и живописи. М., 1976. С. 221.

² Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 344.

³ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. // Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 7,9.

⁴ Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 150.

будущности: привычка к чтению себя изживает, письменность обречена, ибо она слишком интеллектуальна для эпохи телевидения¹.

В суждениях Маклюэна много одностороннего, поверхностного и явно ошибочного (жизнь показывает, что слово, в том числе письменное, отнюдь не оттесняется на второй план, тем более – не устраняются по мере распространения и обогащения телекоммуникации). Но проблемы, поставленные канадским ученым, являются весьма серьезными: соотношения между визуальной и словесно-письменной коммуникацией сложны, а порой и конфликтны.

В противовес крайностям традиционного литературоцентризма и современного телецентризма правомерно сказать, что художественная словесность в наше время является первым среди равных друг другу искусств.

Своеобразное лидерство литературы в семье искусств, ясно ощутимое в XIX–XX вв., связано не столько с ее собственно эстетическими свойствами, сколько с ее познавательно-коммуникативными возможностями. Ведь слово – это всеобщая форма человеческого сознания и общения. И литературные произведения способны активно воздействовать на читателей даже в тех случаях, когда они не обладают яркостью и масштабностью в качестве эстетических ценностей.

Активность внеэстетических начал в литературном творчестве порой вызывала у теоретиков опасения. Так, Гегель полагал, что поэзии угрожают взрыв со сферой чувственно воспринимаемого и растворение в стихиях чисто духовных. В искусстве слова он усматривал разложение художественного творчества, его переход к философскому пониманию, религиозному представлению, прозе научного мышления². Но дальнейшее развитие литературы не подтвердило этих опасений. В своих лучших образцах литературное творчество органически соединяет верность принципам художественности не только с широким познанием и глубоким осмыслением жизни, но и с прямым присутствием обобщений автора. Мыслители XX в. утверждают, что поэзия относится к другим искусствам, как метафизика к науке³, что она, будучи средоточием межличностного понимания, близка философии. При этом литература характеризуется как «материализация самосознания» и «память духа о себе самом»⁴. Выполнение литературой внехудожественных функций оказывается особенно существенным в моменты и периоды, когда социальные условия и политический строй неблагоприятны для общества. «У народа, лишённого общественной свободы, – писал А.И. Герцен, – литература – единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»⁵.

Ни в коей мере не притязая на то, чтобы встать над иными видами искусства и тем более их заменить, художественная литература, таким образом, занимает в культуре общества и человечества особое место как некое единство собственно искусства и интеллектуальной деятельности, сродной трудам философов, ученых-гуманитариев, публицистов. (105)

Глава III. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

В составе художественного творчества неотъемлемо важна его *коммуникативная* сторона. Искусство включено в общение между людьми: произведения ориентированы их авторами на чье-либо восприятие, к кому-то обращены. Это своего рода послания. В литературе, имеющей дело со словами, коммуникативные начала художественной деятельности выражены наиболее открыто и полно. Художественная речь, причастная традициям

1

Концепция М. Маклюэна излагается и обсуждается Ю.Н. Давыдовым в: Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М., 1975. С. 237–243.

² См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 351.

³ Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst. Red: H. Hoizhey, J.-P. Loyvrat. Bern; Stuttgart, 1984. S. III, 173.

⁴ Шпет Г.Г. Литература. С. 152. 155.

⁵ Герцен А.И. Письма издалека. М., 1984. С. 154.

риторики, обладает убеждающей энергией; опираясь же на высказывания разговорные, она проявляет себя как непринужденное и доверительное общение автора с читателями (как бы «на равных»). «Тенью доброй беседы» назвал литературу английский писатель Р. Стивенсон. И вполне понятно, что литературоведение рассматривает словесно-художественные произведения в их отношении не только к автору, но и к воспринимающему сознанию, т.е. к читателю и читающей публике. Обращаясь к этой грани литературы, наука о ней опирается на герменевтику.

1. Герменевтика

Герменевтика (от др.-гр. глагола «разъясняю») – это искусство и теория истолкования текстов (в первоначальном значении слова, восходящем к античности и средневековью), учение о понимании смысла высказывания и – шире – другой индивидуальности (в философской и научной традиции Нового времени, главным образом немецкой). Она может быть охарактеризована как учение о познании личности говорящего и ею познанного.

Герменевтика ныне является *методологической* основой гуманитарного знания (наук о духе), в том числе искусствоведения и литературоведения. Ее положения проливают свет на характер общения писателей с публикой и отдельными лицами. (106)

Истоки герменевтики – в античности и христианском средневековье, когда стали предприниматься попытки толкования мифов и сакральных текстов. Как самостоятельная научная дисциплина она оформилась в XIX в. благодаря трудам ряда немецких мыслителей, среди которых наиболее влиятельны Ф. Шлейермахер и В. Дильтей. Герменевтика XX в. ярко представлена трудами Г.Г. Гадамера (Германия) и П. Рикёра (Франция), а также Г.Г. Шпета, который тщательно исследовал многовековую историю этого учения¹, и М.М. Бахтина (работы «Проблема текста...» и «К философским основам гуманитарных наук», известная также под названиями «К методологии литературоведения» и «К методологии гуманитарных наук»).

§ 1. ПОНИМАНИЕ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. СМЫСЛ

Понимание (нем. *Verstehen*) – это центральное понятие герменевтики. Г.Г. Гадамер: «Повсюду, где устраняется незнание и незнакомство, совершается герменевтический процесс собирания мира в слово и общее сознание <...> Задача герменевтики с незапамятных времен – добиваться согласия, восстанавливать его». Понимание, устремленное к согласию, по Гадамеру, осуществляется прежде всего посредством речи. Оно внерационально, немеханично, целостно: «Понимание речи не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого». И еще: «Нельзя понять без желания понять, то есть без готовности к тому, чтобы нам что-то сказали <...>, всяким усилием понимания правит своего рода ожидание смысла». Об освоении художественных произведений Гадамер говорит в статье «Эстетика и герменевтика» (1964): «Что справедливо в отношении всякой речи, тем более справедливо в отношении восприятия искусства. Здесь мало ожидания смысла, здесь требуется то, что мне хочется назвать нашей затронутостью смыслом говоримого <...> Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается с самим собой <...> Язык искусства <...> обращен к интимному самопониманию всех и каждого»².

Понимание имеет межличностный характер. Оно, по словам Шлейермахера, требует «таланта познания отдельного человека»³. Понимание осуществляется двояко. Во-первых, в прямом и непосредственном общении немногих людей, как правило двоих, с

¹ См.: Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы//Контекст-1989, 1990, 1991, 1992. М., 1989 –1992; Гайдено П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997 (гл. «Философская герменевтика от Фр. Шлейермахера к Г. Гадамеру»).

² Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. С. 14, 73, 262–263.

³ Шлейермахер Ф.Д.Е. Герменевтика// Общественная мысль. IV. М., 1993. С. 227.

глазу на глаз («собе(107)седование»). Этот аспект понимания в качестве первичного и важнейшего тщательно рассмотрен А.А. Ухтомским¹. В основном же герменевтика сосредоточена на понимании, вершимом на почве текстов, прежде всего – письменных, что сближает эту область знания с филологией.

Понимание (как это явствует из приведенных суждений Г. Г. Гадамера) далеко не сводится к рациональной сфере, к деятельности человеческого интеллекта, к логическим операциям и анализу. Оно, можно сказать, инаучно и подобно скорее художественному творчеству, нежели ученым трудам. Понимание составляет единство двух начал. Это, во-первых, *интуитивное постижение* предмета, его «схватывание» как целого и, во-вторых) на основе непосредственного понимания, вслед за ним возникает и упрочивается истолкование (нем. *Erklärung*), нередко аналитическое и обозначаемое термином «интерпретация» (лат. *interpretatio* – объяснение). В истолковании непосредственное (интуитивное) понимание оформляется и рационализируется².

Благодаря истолкованию (интерпретации) высказываний преодолевается неполнота их первоначального понимания. Но преодолевается не в полной мере: понимание (в том числе рационально обоснованное) есть одновременно (в немалой степени) и непонимание. Интерпретатору не подобают притязания на исчерпывающую полноту истины о произведении и стоящем за ним лице. Понимание всегда относительно, и роковая помеха ему – самонадеянность. «Понимания нет, – писал Гадамер, – когда человек уверен, что ему все и так известно»³. Об этом же убедительно говорил А.В. Михайлов: в интерпретациях неизменно присутствует и непонимание, ибо с любой точки зрения (индивидуальной, исторической, географической) видно далеко не все; гуманитария, пусть он оснащен знаниями и научным методом, следует осознавать ограниченность своих возможностей⁴.

Интерпретация как вторичный (оформляющий и, как правило, рациональный) компонент понимания – это едва ли не важнейшее понятие герменевтики, весьма насущное для искусствоведения и литературоведения.

Интерпретация сопряжена с *переводом* высказывания на иной язык (в другую семиотическую область), с его *перекодировкой* (если воспользоваться термином структурализма). Толкуемое явление как-то меняется, преобразуется; его второй, новый облик, отличаясь от первого, исходного, оказывается одновременно и беднее и богаче его. Интер(108)претация – это *избирательное* и в то же время творческое (*созидательное*) овладение высказыванием (текстом, произведением).

При этом деятельность интерпретатора неминуемо связана с его духовной активностью. Она является одновременно и познавательной (имеет установку на *объективность*) и субъективно направленной: толкователь высказывания привносит в него что-то новое, свое. Говоря иначе, интерпретация (в этом ее природа) устремлена и к постижению, и к «досотворению» понимаемого. Задача толкователя текста, по словам Шлейермахера, состоит в том, чтобы «понять речь сначала так же хорошо, а затем лучше, чем ее инициатор», т.е. осознать то, что для говорящего «оставалось неосознанным»⁵, т.е. придать высказыванию дополнительную ясность, как бы его высветить, обнаружить скрытый смысл в смысле очевидном.

Сказанное побуждает охарактеризовать значение слова *смысл*. Это, по словам А.Ф. Лосева, одна из самых трудных для философии категорий⁶. Данный термин насущен для герменевтики, а стало быть – для литературоведения. Значение слова «смысл» сопряжено с представлением о некоей всеобщности, о первоначале бытия и его глубинной ценности. По словам современного философа, в слове этом «всегда сохраняется онтологический привкус»⁷.

¹ См.: Ухтомский А.А. Интуиция совести. С. 248–308.

² См.: Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы//Контекст-1990. С. 240–246.

³ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного С. 263.

⁴ См.: Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы//Известия/ РАН. Отд. литературы и языка. 1994. № 1. С. 16–18.

⁵ Шлейермахер Ф.Д.Е. Герменевтика. С. 233.

⁶ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 236.

⁷ См.: Аветян Э.Г. Смысл и значение. Ереван, 1979. С. 46.

Смысл одновременно присутствует в человеческой реальности и ей внеположен. Жизнь проникнута энергией смысла (ибо стремится совпасть с бытием), но не становится сколько-нибудь полным его воплощением: то приближается к нему, то от него удаляется. При этом смысл (таков его собственно герменевтический аспект) так или иначе наличествует в субъективно окрашенных высказываниях, их толкованиях (интерпретациях) и (шире) в общении людей.

Смысл высказывания – это не только вложенное в него говорящим (сознательно или непреднамеренно), но также и то, что извлечено из него толкователем. Смысл слова, утверждал видный психолог Л.С. Выготский, составляет совокупность того, что оно вызывает в сознании, и «оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости»¹. В новом контексте слово легко меняет свой смысл. Субъективно окрашенные, личностные высказывания, «включенные» в общение, как видно, таят в себе *множество* смыслов, явных и скрытых, сознаваемых и не сознаваемых говорящим. Будучи «многосмысленными», они, естественно, не обладают полнотой определенности. Поэтому высказывания (109) оказываются способными видоизменяться, достраиваться, обогащаться в различных контекстах восприятия, в частности в нескончаемых рядах интерпретаций.

§ 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ПОНЯТИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Оригинальное обсуждение проблем герменевтики, сильно повлиявшее на современную гуманитарную мысль (не только отечественную), предпринял М.М. Бахтин, разработав понятие диалогичности. *Диалогичность* – это открытость сознания и поведения человека окружающей реальности, его готовность к общению «на равных», дар живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способность вызывать отклик на собственные высказывания и действия.

Доминирующим началом человеческого существования, полагал Бахтин, является межличностная коммуникация («*Быть* – значит *общаться*»²), между отдельными людьми и их сообществами, народами, культурными эпохами устанавливаются постоянно видоизменяющиеся и обогащающиеся «*диалогические отношения*», в мир которых вовлекаются высказывания и тексты: «Нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее)». Диалогическое общение может быть непосредственным (как правило, оказываясь при этом двусторонним) и опосредованным текстами (часто являясь односторонним, каков контакт читателя с автором).

Диалогические отношения знаменуют возникновение (рождение) новых смыслов, которые «не остаются стабильными (раз и навсегда завершенными)» и «всегда будут меняться (обновляясь)». Бахтин подчеркивает, что диалогические отношения неправомерно сводить к противоречию и спору, что это – прежде всего сфера духовного обогащения людей и их единения: «*Согласие* – одна из важнейших форм диалогических отношений. Согласие очень богато разновидностями и оттенками». В диалоге (духовной *встрече*) с автором читатель, по Бахтину, преодолевает «чуждость чужого», стремится «добраться, углубиться до творческого ядра личности» создателя произведения и одновременно проявляет способность духовно обогатиться опытом другого человека и умение выразить себя.

Характеризуя науку и искусство в аспекте теории общения, Бахтин утверждал, что диалогичность составляет основу гуманитарных дисциплин и художественного творчества. Здесь высказывания (тексты, произведения) направлены на другое *полноправное сознание* и имеет место «активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т.п.»³. В гуманитарной сфере постигается «*говорящее бытие*», имеющее личностный характер. (110)

¹ Выготский Л.С. Собр. соч.: В. 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 346.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 361.

³ Там же. С. 373, 304, 371, 310.

Иное дело, утверждает Бахтин, – науки естественные и математические, где постигаются «*безгласные вещи* (предметы, явления, сущности, закономерности). Здесь важна не «глубина проникновения» (призвание гуманитарной деятельности), а *точность* знания. Такое отношение к реальности ученый называет *монологическим*. Монологическая активность характеризуется им как «завершающая, овеещающая, каузальная) объясняющая и умертвляющая»¹. Вторгаясь в гуманитарную сферу, особенно в искусство, монологизм, считает Бахтин, приносит не самые лучшие плоды, ибо заглушает голос *другого* человека.

С бахтинской концепцией диалогических отношений во многом сходны одновременно разрабатывавшиеся идеи западноевропейских «диалогистов» (М. Бубер и др.), а также учение А.А. Ухтомского о собеседовании как высокой ценности. Эти идеи (подобно бахтинской концепции диалогичности) развивают положения традиционной герменевтики.

§ 3. НЕТРАДИЦИОННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

В последнее время за рубежом (более всего во Франции) получило распространение и иное, более широкое представление о герменевтике. Ныне этим термином обозначается учение о *любом* восприятии (осмыслении, толковании) фактов (поступков, текстов, высказываний, переживаний). Современные гуманитарии стали включать в сферу герменевтики даже деятельность самопознания, которая связана с заботой человека о себе и переключением его взгляда с внешнего мира на собственную персону².

Характеризуя современное гуманитарное знание, французский философ П. Рикёр говорит о двух радикально противоположных герменевтиках. Первую, традиционную, о которой шла речь выше (герменевтику-1), он называет *телеологической* (целенаправленной), восстанавливающей смысл; здесь неизменно присутствует внимание к иному смыслу высказывания и сказавшемуся в нем человеческому духу. Герменевтика-2, на которой сосредоточивается Рикёр, ориентирована *археологически*: на первопричину высказывания и выявляет подоплеку явного смысла, что знаменует его редуцирование, разоблачение, во всяком случае – снижение. Истоки этой ветви герменевтической мысли ученый усматривает в учениях Маркса, Ницше, Фрейда, видевших доминанту человеческого существования в экономическом интересе, воле к власти, сексуальных импульсах. Эти мыслители, полагает Рикёр, выступили «главными действующими лицами подозрения» и в качестве срывателей масок; их учения – это прежде всего (111) «деятельность по *разоблачению* «ложного» сознания». Разоблачительные (редукционистские) герменевтики, утверждает он, основываются на теории иллюзии: человек склонен искать утешения (ибо жизнь жестока) в иллюзорном мире одухотворенности и провозглашаемых смыслов. И задача археологически ориентированной, разоблачающей герменевтики состоит в том, чтобы «рассекретить» неосознанное и потаенное: здесь «скрытая и безмолвствующая часть человеку выносятся на всеобщее обозрение», что, подчеркивает ученый, в наибольшей мере относится к психоаналитическим интерпретациям³. К сказанному П. Рикёром добавим: в русле разоблачительной, редуцирующей герменевтики находится и деконструктивизм Жака Деррида с его единомышленниками и продолжателями. В составе герменевтики-2 интерпретации утрачивают свои связи с непосредственным пониманием и диалогической активностью, главное же, лишаются устремленности к обретению согласия.

Эту ветвь герменевтики, воспользовавшись бахтинской лексикой, правомерно назвать «монологической», ибо она притязает на полноту обретаемого знания. Основной ее принцип – пребывание на позициях «отчужденной» венаходимости, рассмотрение личностных проявлений как бы с птичьего полета. Если традиционная герменевтика устремлена к претворению чужого в свое, к обретению взаимопонимания и согласия, то «новая»

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 310.

² См.: Фуко М. Герменевтика субъекта //Социо-Логос. Вып. 1. М., 1991.

³ См.: Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 152, 222.

герменевтика склонна к надменности и подозрительности к рассматриваемым высказываниям, а потому порой оборачивается этически небезупречным подглядыванием скрываемого и сокровенного.

В то же время установки нетрадиционной герменевтики привлекательны устремленностью к четкости и строгости познания. Сопоставление двух охарактеризованных нами родов понимания и интерпретаций приводит к мысли, что для гуманитарных наук насущен и оптимален некий баланс доверия и критичности к «говорящему бытию», к сфере человеческих самопроявлений.

2. Восприятие литературы. Читатель

Рассмотренные положения герменевтики проливают свет на закономерности восприятия литературы и на его субъекта, т.е. читателя.

§ 1. ЧИТАТЕЛЬ И АВТОР

В воспринимающей деятельности правомерно выделить две стороны. При освоении литературного произведения неотъемлемо важен прежде всего живой и бесхитростный, неаналитический, целостный отклик на него. «Истинное художество <...> – писал И.А. Ильин, – (112) надо принять в себя; надо непосредственно приобщиться ему. И для этого надо обратиться к нему с *величайшим художественным доверием*, – *по-детски* открыть ему свою душу»¹. Ту же мысль применительно к театру высказал И. В. Ильинский. По его словам, культурный зритель подобен ребенку: «Истинная культура зрителя выражается в непосредственном, свободном, ничем не стесняемом реагировании на то, что он видит и слышит в театре. Реагировании по воле души и сердца»².

В то же время читатель стремится отдать себе отчет в полученных впечатлениях, обдумать прочитанное, разобраться в причинах испытанных им эмоций. Такова вторичная, но тоже очень важная грань восприятия художественного произведения. Г.А. Товстоногов писал, что театральный зритель *после* спектакля на протяжении какого-то промежутка времени «обменивает» испытанные им в театре чувства на мысли³. Это в полной мере относится и к читателю. Потребность в интерпретации произведений органически вырастает из живых, бесхитростных читательских откликов на него. Вовсе не думающий читатель и тот, кто ищет в прочитанном лишь повод для рассуждений, по-своему ограничены. И «чистый аналитик», пожалуй, еще в большей мере, чем тот, кто своей наивностью подобен ребенку.

Непосредственные импульсы и разум читателя соотносятся с творческой волей автора произведения весьма непросто. Здесь имеют место и зависимость воспринимающего субъекта от художника-творца, и самостоятельность первого по отношению ко второму. Обсуждая проблему «читатель – автор», ученые высказывают разнонаправленные, порой даже полярные одно другому суждения. Они либо абсолютизируют читательскую инициативу, либо, напротив, говорят о послушании читателя автору как некой непререкаемой норме восприятия литературы.

Первого рода «крен» имел место в высказываниях А.А. Потебни. Исходя из того, что содержание словесно-художественного произведения (когда оно окончено) «развивается уже не в художнике, а в понимающих», ученый утверждал, что «заслуга художника не в том *minimum'e* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа», способного «возбуждать самое разнообразное содержание»⁴. Здесь возводится в абсолют творческая (созидательная) инициатива читателя, вольное, не знающее границ «достраивание» им того, что наличествует в произведении. Это представление о незави-

¹ Ильин И.А. Одинокий художник. С. 130.

² Ильинский И.В. Со зрителем наедине. М., 1964. С. 5.

³ См.: Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М., 1965. С. 264.

⁴ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181–182.

симости читателей от создателя произведения, его намерений и устремлений (113) доведено до крайности в современных постструктуралистских работах, в особенности у Р. Барта с его концепцией смерти автора (см. с. 66–68).

Но в науке о литературе влиятельна и иная тенденция, противостоящая нивелированию автора ради возвышения читателя. Полемизируя с Потебней, А.П. Скафтымов подчеркивал зависимость читателя от автора: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»¹. По мысли Н.К. Бонецкой, читателю важно помнить прежде всего об исходных, первичных, однозначно ясных художественных значениях и смыслах, идущих от автору, от его творческой воли. «Смысл, вложенный в произведение автором, есть величина принципиально постоянная», – утверждает она, подчеркивая, что забвение этого смысла крайне нежелательно².

Обозначенные точки зрения, имея несомненные резоны, в то же время и односторонни, так как знаменуют сосредоточение либо на неопределенности и открытости, либо, напротив, на определенности и однозначной ясности художественного смысла. Обе эти крайности преодолеваются герменевтически ориентированным литературоведением, которое понимает отношение читателя к автору как диалог, собеседование, встречу. Литературное произведение для читателя – это одновременно и «вместилище» определенного круга чувств и мыслей, принадлежащих автору и им выражаемых, и «возбудитель» (стимулятор) его собственной духовной инициативы и энергии. По словам Я. Мукаржовского, единство произведения задано творческими намерениями художника, но *вокруг* этого «стержня» группируются «ассоциативные представления и чувства», возникающие у читателя независимо от воли автора³. К этому можно добавить, во-первых, что в очень многих случаях читательское восприятие оказывается по преимуществу субъективным, а то и вовсе произвольным: непонимающим, минующим творческие намерения автора, его взгляд на мир и художественную концепцию. И, во-вторых (и это главное), для читателя оптимален *синтез* глубокого постижения личности автора, его творческой воли и его собственной (читательской) духовной инициативы. О такого рода ориентации читателя как благой и всеобщей писал Л.Н. Толстой: «<...> когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? <...> Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не о том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового? с какой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?»⁴

Чтобы диалоги-встречи, обогащающие читателя, состоялись, ему нужны и эстетический вкус, и живой интерес к писателю и его произведениям, и способность непосредственно ощущать их художественные достоинства. Вместе с тем чтение – это, как писал В.Ф. Асмус, «труд и творчество»: «Никакое произведение не может быть понято <...> если читатель сам, на свой страх и риск не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором <...> Творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит <...> от всей духовной биографии <...> читателя <...> Наиболее чуткий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение»⁵.

¹ Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 142. См. о том же: Ильин И.А. Одинокий художник. С. 251–252.

² Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1986. С. 254, 267.

³ См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 219, 240.

⁴ Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 30. С. 19.

⁵ Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. С. 62–66. Недавно были высказаны иные соображения, на наш взгляд, спорные: «Культурой перечтения была вся европейская культура традиционалистической эпохи, с древнегреческих времен до конца XVIII в.; а культура перечтения началась с эпохи романтизма и достигла полного развития в XX веке. Культура перечтения – это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых и осознанных приемов, выделяет пантеон

Такова *норма* (иначе говоря, лучший, оптимальный «вариант») читательского восприятия. Осуществляется она каждый раз по-своему и далеко не всегда в полной мере. К тому же авторские ориентации на вкусы и интересы читающей публики бывают самыми разными. И литературоведение изучает читателя в различных его ракурсах, главное же – в его культурно-исторической многоликости.

§ 2. ПРИСУТСТВИЕ ЧИТАТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

Читатель может присутствовать в произведении впрямую, будучи конкретизированным и локализованным в его тексте. Авторы порой размышляют о своих читателях, а также ведут с ними беседы, воспроизводя их мысли и слова. В связи с этим правомерно говорить об *образе читателя* как одной из граней художественной «предметности». Вне живого общения повествователя с читателем непредставимы повести Л. Стерна, пушкинский «Евгений Онегин», проза Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева.

Другая, еще более значимая, универсальная форма художественного преломления воспринимающего субъекта – это подспудное присутствие в целостности произведения его воображаемого читателя, точнее говоря, «концепция адресата»¹. Читателем-адресатом может быть и конкретное лицо (пушкинские дружеские послания), и современная автору публика (многочисленные суждения А.Н. Островского о демократическом зрителе), и некий далекий «провиденциальный» читатель, о котором говорил О.Э. Мандельштам в статье «О собеседнике».

Читатель-адресат тщательно рассмотрен западногерманскими учеными (г. Констанц) в 1970-е годы (Х.Р. Яусс, В. Изер), составившими школу рецептивной эстетики (*нем. Rezeption–восприятие*)². В том же русле одновременно работал М. Науман (ГДР). Названные ученые исходили из того, что художественный опыт имеет две стороны: продуктивную (креативную, творческую) и рецептивную (сфера восприятия). Соответственно, считали Яусс и Изер, наличествуют два рода эстетических теорий: традиционные теории творчества (явленного прежде всего в искусстве) –и новая, ими создаваемая теория восприятия, ставящая в центр не автора, а его адресата. Последнего именовали *имплицитным читателем*, подспудно присутствующим в произведении и ему *имманентным*. Автору (в свете этой теории) присуща прежде всего энергия воздействия на читателя, именно ей придается решающее значение³. Другая же сторона художественной активности (порождение и запечатление значений и смыслов) сторонниками рецептивной эстетики отодвигается на второй план (хотя и не отвергается). В составе словесно-художественных произведений акцентируется угадывающаяся в них программа воздействия на читателя, заложенный в них *потенциал воздействия* (*нем. Wirkungspotenzial*)⁴, так что структура текста рассматривается как *апелляция* (обращение к (116) читателю, направленное ему послание). Вложенный в произведение потенциал воздействия, утвер-

канонизированных перечитываемых классиков <...> Культура первочтения–это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условностей, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев; в таких условиях свежесть первочтения – это идеал восприятия, и даже когда мы перечитываем стихотворение или роман, то невольно стараемся выбросить из головы все, что о нем помним, и как бы мы сами с собой играем в первочтение» (*Гаспаров М.Л. Первочтение и перечтение//Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига*) 1988. С. 19.). Нам же представляется, что «первочтение» и «перечтение» являются необходимыми и взаимодополняющими гранями культуры художественного восприятия в любую эпоху.

¹ См.: *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) (1922) // *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова. С. 117–119.

² Программным выступлением этой школы явилась коллективная монография: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* Hsg. R. Warning. München, 1975.

³ Эта грань художественной субъективности впервые была выдвинута на первый план в работах 1930-х годов кинорежиссера С.М. Эйзенштейна (см.: *Жолковский А.К., А.К. Щеглов.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 37–53.).

⁴ См.: *Iser W.* Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wiltanig. München, 1976. S. 7, 9.

ждает представители рецептивной эстетики, определяют его восприятие реальным читателем.

§ 3. РЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ. ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Наряду с потенциальным, воображаемым читателем (адресатом), косвенно, а иногда прямо присутствующим в произведении, для литературоведения интересен и важен читательский опыт как таковой. Реально существующим читателям и их группам присущи самые разные, часто не похожие одна на другую установки восприятия литературы, требования к ней. Эти установки и требования, ориентации и стратегии могут либо соответствовать природе литературы и ее состоянию в данную эпоху, либо с ними расходиться, и порой весьма решительно. Рецептивной эстетикой они обозначаются термином *горизонт ожиданий*, взятым у социологов К. Мангейма и К. Поппера¹. Художественный эффект при этом рассматривается как результат соединения (чаще всего конфликтного) авторской программы воздействия с восприятием, осуществляемым на базе горизонта читательских ожиданий. Суть деятельности писателя, по мысли Х.Р. Яусса, состоит в том, чтобы учесть горизонт читательских ожиданий, а вместе с тем нарушить эти ожидания, предложить публике нечто неожиданное и новое. Читательская среда при этом мыслится как нечто заведомо консервативное, писатели же – в качестве нарушителей привычек и обновителей опыта восприятия, что, заметим, имеет место далеко не всегда. В читательской среде) затронутой авангардистскими веяниями, от авторов ждут не соблюдения правил и норм, не чего-то устоявшегося, а, напротив, безоглядно-смелых смещений, разрушений всего привычного. Горизонты ожидания читателей необычайно многообразны. От литературных произведений ждут и гедонистического удовлетворения, шокирующих эмоций, и вразумлений и поучений, и выражения хорошо знакомых истин, и расширения кругозора (познание реальности), и погружения в мир фантазий, и (что наиболее отвечает сути искусства близких нам эпох) эстетического наслаждения в органическом сочетании с приобщением к духовному миру автора, творчество которого отмечено оригинальностью и новизной. Этот последний род читательских ожиданий правомерно считать иерархически высшим, оптимальной установкой художественного восприятия.

Кругозором, вкусами и ожиданиями читающей публики во многом определяются судьбы словесно-художественных произведений, а также (117) мера авторитетности и популярности их авторов. «История литературы – не есть только история писателей <...> но и история читателей», – отмечал Н.А. Рубакин, известный книговед и библиограф рубежа XIX–XX столетий².

Читающая публика с ее установками и пристрастиями, интересами и кругозором изучается не столько литературоведами, сколько социологами, составляя предмет социологии литературы. Вместе с тем воздействие литературы на жизнь общества, ее понимание и осмысление читателями (иначе говоря – литература в меняющихся социально-культурных контекстах ее восприятия) является предметом одной из литературоведческих дисциплин – *историко-функционального изучения литературы* (термин предложен М.Б. Храпченко в конце 1960-х годов).

Главная область историко-функционального изучения литературы – бытование произведений в большом историческом времени, их жизнь в веках. Вместе с тем оказывается важным и рассмотрение того, как осваивалось творчество писателя людьми его времени. Изучение откликов на только что появившееся произведение составляет необходимое условие его осмысления. Ведь авторы обращаются, как правило, прежде всего к людям своей эпохи, и восприятие литературы ее современниками часто отмечено предельной

¹ См.: Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения//Новое лит. обозрение. М., 1995. № 12. С. 79.

² Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С. 1. См. также: Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя).

остротой читательских реакций, будь то резкое неприятие (отталкивание) либо, напротив, горячее, восторженное одобрение. Так, Чехов представлялся многим из его современников «мерилом вещей», а его книги – «единственной правдой о том, что творилось вокруг»¹.

Изучение судеб литературных произведений после их создания основывается на источниках и материалах самого разного рода. Это количество и характер изданий, тиражи книг, наличие переводов на иные языки, состав библиотек. Это, далее, письменно зафиксированные отклики на прочитанное (переписка, мемуары, заметки на полях книг). Но наиболее существенны при уяснении исторического функционирования литературы высказывания о ней, «выходящие на публику»: реминисценции и цитаты во вновь создаваемых словесно-художественных произведениях, графические иллюстрации и режиссерские постановки, а также отклики на литературные факты публицистов, философов, искусствоведов, литературоведов и критиков. К деятельности последних, составляющей неосценимо важное свидетельство о функционировании литературы, мы и обратимся. (118)

§ 4. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Реальные читатели, во-первых, меняются от эпохи к эпохе и, во-вторых, решительно не равны одни другим в каждый исторический момент. Особенно резко отличаются друг от друга читатели сравнительно узкого художественно образованного слоя, в наибольшей мере причастные интеллектуальным и литературным веяниям своей эпохи, и представители более широких кругов общества) которых (не вполне точно) именуют «массовыми читателями».

Своего рода авангард читающей публики (точнее – ее художественно образованной части) составляют литературные критики. Их деятельность является весьма существенным компонентом (одновременно и фактором) функционирования литературы в ее современности. Призвание и задача критики – оценивать художественные произведения (в основном вновь созданные) и при этом обосновывать свои суждения. «Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату, – писал В.А. Жуковский, – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика»².

Литературная критика выполняет роль творческого посредника между писателями и читателями. Она способна стимулировать и направлять писательскую деятельность. В.Г. Белинский, как известно, оказал немалое влияние на писателей, пришедших в литературу в 1840-е годы, в частности на Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева. Воздействует критика и на читающую публику, порой весьма активно. «Убеждения, эстетический вкус» критика, его «личность в целом», «могут быть не менее интересны, чем творчество писателя»³.

Критика прошлых столетий (вплоть до XVIII-го) была по преимуществу *нормативной*. Обсуждаемые произведения она настойчиво соотносила с жанровыми образцами. Новая же критика (XIX-XX вв.) исходит из прав автора на творчество по законам, им самим над собой признанным. Она интересуется прежде всего неповторимо-индивидуальным обликом произведения, уясняет своеобразие его формы и содержания (и в этом смысле является *интерпретирующей*). «Да простит мне Аристотель, – писал Д. Дидро, предваря эстетику романтизма, – но неверна та критика, которая выводит непреложные законы на основании наиболее совершенных произведений; как будто бы способы нравиться не бесчисленны!»⁴

Оценивая и интерпретируя отдельные произведения, критика вместе с тем рассматривает и литературный процесс современности (жанр критического обозрения текущей литературы в России упрочился с пушкинской эпохи), а также формирует художе-

¹ Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 594, 593.

² Жуковский В.А. О критике (1809)//Эстетика и критика. С. 218.

³ Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 100.

⁴ Дидро Д. Об искусстве: В 2 т. Л.; М., 1936. Т. 1. С. 135.

ственно-теоретические программы, направляя литературное развитие (статьи позднего В.Г. Белинского о «натуральной школе», работы Вяч. Иванова и А. Белого о символизме). В компетенцию литературных критиков входит также рассмотрение давно созданных произведений в свете проблем их (критиков) современности. Яркие свидетельства тому – статьи В.Г. Белинского о Державине, И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», Д.С. Мережковского о Толстом и Достоевском¹.

Литературная критика соотносится с наукой о литературе неоднозначно. Опираясь на анализ произведений, она оказывается впрямую причастной научному знанию. Но бытует также критика-эссеистика, не притязающая на аналитичность и доказательность, являющая собой опыты субъективного, по преимуществу эмоционального освоения произведений. Характеризуя свою статью «Трагедия Ипполита и Федры» (о Еврипиде) как эссеистскую, И. Анненский писал: «Я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и подсчету, а о том, что я пережил, вдумываясь в речи героев и стараясь уловить за ними идейную и поэтическую сущность трагедии»². «Приговоры вкуса», бесспорно, имеют свои законные права в литературной критике и в тех случаях, когда они не получают логического обоснования.

§ 5. МАССОВЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

Круг чтения и, главное, восприятие прочитанного людьми разных общественных слоев весьма несхожи. Так, в русской крестьянской, а отчасти городской, рабоче-ремесленной среде XIX в. центром чтения была литература религиозно-нравственной направленности: книги по преимуществу житийного жанра, именовавшиеся «божественными» (которые, заметим, в эту пору не привлекали внимания художественно образованной среды и вообще образованного слоя; одно из немногих исключений – Н.С. Лесков). В круг чтения народного читателя входили также книги развлекательного, авантюрного, иногда эротического характера, которые назывались «сказками» (знаменитые «Бова», «Еруслан», «Повесть о милорде Георге»). Эти книги в какой-то степени «оглядывались» на учительную религиозно-нравственную словесность: идеал законного брака был непрекаем в глазах авторов, принципы морали в финальных эпизодах торжествовали. «Высокая» же литература XIX в. дороги к народному читателю долгое время не находила (в (120) какой-то мере исключением были пушкинские сказки, гоголевские «Вечера на хуторе...», лермонтовская «Песнь про <...> купца Калашникова»). В русской классике читатель из народа видел нечто чуждое его интересам, далекое от его духовно-практического опыта, воспринимал ее по критериям привычной житийной словесности, а потому чаще всего испытывал недоумение и разочарование. Так, в пушкинском «Скупом рыцаре» слушатели обращали внимание прежде всего на то, что Барон умер без покаяния. Не привыкшие к вымыслу в «неразвлекательных», серьезных произведениях, люди воспринимали изображенное писателями-реалистами как описание действительно имевших место лиц, судеб, событий³. Н.А. Добролюбов имел все основания сетовать, что творчество больших русских писателей достоянием народа не становится⁴.

Программу сближения народной культуры и культуры образованного слоя («господской») наметил Ф.М. Достоевский в статье «Книжность и грамотность» (1861). Он утверждал, что художественно образованным людям, стремящимся просветить всех иных, следует обращаться к читателям из народа не свысока (в качестве заведомо умных к заведомо глупым), но уважая их благодатную, ничем не стесняемую веру в справедливость, и при этом помнить, что к «господскому обучению» народ относится с исторически оправданной подозрительностью. Достоевский считал необходимым для России, чтобы

¹ О разнообразии жанров литературной критики и богатстве ее форм см: *Егоров Б.Ф.* Мастерство литературной критики: жанры, композиция, стиль. Л., 1980.

² *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 383.

³ См.: *Ан-ский С.А.* (Раллопорт). Народ и книга: Опыт характеристики народного читателя. М., 1913.

⁴ См.: *Добролюбов Н.А.* О степени участия народности в развитии русской литературы//*Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 225–226.

образованная часть общества соединилась с «народной почвой» и приняла в себя «народный элемент»¹. В этом направлении мыслили и работали народники и толстовцы в конце XIX в. Большую роль сыграла издательская деятельность И.Д. Сытина и толстовского «Посредника». Контакты народного читателя с «большой литературой» ощутимо упрочились².

XX в. с его мучительными социально-политическими коллизиями не только не смягчил, но, напротив, обострил противоречия между читательским опытом большинства и художественно образованного меньшинства. В эпоху мировых войн, тоталитарных режимов, непомерной урбанизации (в ряде случаев насильственной) массовый читатель закономерно отчуждается от духовных и эстетических традиций и далеко не всегда получает взамен что-либо позитивно значимое. Об (121) исполненной жизненных вожеланий, потребительских настроений бездуховной массе писал в 1930 г. Х. Ортега-и-Гассет. По его мысли, облик массового человека XX в. связан прежде всего с тем, что наступившая эпоха «чувствует себя сильнее, «живее» всех предыдущих эпох», что «она потеряла всякое уважение, всякое внимание к прошлому <...> начисто отказывается от всякого наследства, не признает никаких образцов и норм»³. Все это, естественно, не располагает к освоению подлинного, высокого искусства.

Однако круг чтения широкой публики *любой* эпохи (в том числе нашей) весьма широк и, так сказать, многоцветен. Он не сводится к примитивному «чтыву» и включает в себя литературу, обладающую бесспорными достоинствами, и, конечно, классику. Художественные интересы так называемого «массового читателя» неизменно выходят за рамки произведений тривиальных, однообразных, низкопробных.

3. Литературные иерархии и репутации

Свое художественное предназначение литературные произведения выполняют по-разному, в большей или меньшей мере, а то и вовсе от него уклоняются. В этой связи оказываются насущными такие понятия, как, с одной стороны, высокая литература (строгая, подлинно художественная), с другой – массовая («тривиальная») литература («паралитература», «литературный низ»), а также беллетристика. Четкость и строгость разграничения названных феноменов в современном литературоведении отсутствует, понятия литературного «верха» и «низа» порождают нескончаемые разнотолки и споры. Но опыты выстраивания литературных фактов в некие иерархии предпринимаются весьма настойчиво.

§ 1. «ВЫСОКАЯ ЛИТЕРАТУРА». ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА

Словосочетания «высокая (или строгая) литература», «литературный верх» не обладают полнотой смысловой определенности. Вместе с тем они служат логическому выделению из всей «литературной массы» (включающей в себя и конъюнктурные спекуляции, и графоманию, и, по выражению американского ученого, «пакостную литературу», какова порнография) той ее части, которая достойна уважительного внимания и, главное, верна своему культурно-художественному призванию. Некий «пик» этой литературы («высокой») составляет классика – та часть художественной словесности, которая интересна и авторитетна для *ряда* поколений и составляет «золотой фонд» литературы. (122)

Слово «классический» (от *лат.* *classicus* – образцовый) используется искусствоведами и литературоведами в разных значениях: классики как писатели античности противопоставляются авторам Нового времени, а представители классицизма (тоже именуемые классиками) – романтикам; в обоих этих случаях за словом «классический» стоит представление о порядке, мере, гармонии. В этом же смысловом русле литературоведческий

¹ См.: *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 7, 18–19, 41, 45.

² О читающей публике в дореволюционной России см.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту. М., 1991.

³ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // *Вопр. философии.* 1989. № 3. С. 129.

термин «классический стиль», который связывается с представлением о гармонической цельности и мыслится как своего рода ориентир для каждой национальной литературы (в русской словесности классический стиль наиболее полно воплощен в творчестве Пушкина)¹.

В словочетании же *художественная* (или литературная) классика (о ней и пойдет речь) содержится представление о значительности, масштабности, образцовости произведений. Писатели-классики – это, по известному выражению Д.С. Мережковского, *вечные спутники* человечества. Литературная классика являет собой совокупность произведений *первого ряда*. Это, так сказать, верх верха литературы. Она, как правило, опознается лишь извне, со стороны, из другой, последующей эпохи. Классическая литература (и в этом ее суть) активно включена в межэпохальные (трансисторические) диалогические отношения.

Поспешное возведение автора в высокий ранг классика рискованно и далеко не всегда желательно, хотя пророчества о будущей славе писателей порой оправдываются (вспомним суждения Белинского о Лермонтове и Гоголе). Говорить, что тому или иному современному писателю уготована судьба классика, подобает лишь предположительно, гипотетически. Автор, признанный современниками, – это лишь «кандидат» в классики. Вспомним, что предельно высоко оценивались в пору их создания произведения не только Пушкина и Гоголя, Л. Толстого и Чехова, но и Н.В. Кукольника, С.Я. Надсона, В.А. Крылова (популярнейшего драматурга 1870–1880-х годов). Кумиры своего времени – еще не классики. Бывает (и примеров тому немало), что «появляются литераторы, которые художественно-неосмысленным мнением и беспредметно-обывательским вкусом публики поднимаются на несоответственную и не принадлежащую им высоту, при жизни объявляются классиками, помещаются неосновательно в пантеон национальной литературы и затем, иногда еще при жизни (если они живут долго) – бледнеют, отцветают, стусеиваются в глазах новых подрастающих поколений»². Вопрос о том, кто достоин репутации классика, как видно, призваны решать не современники писателей, а их потомки. (123)

Границы между классикой и «неклассикой» в составе строгой литературы прошлых эпох размыты и изменчивы. Ныне не вызовет сомнений характеристика К.Н. Батюшкова и Б.А. Баратынского как поэтов-классиков, но долгое время эти современники Пушкина пребывали во «втором ряду» (вместе с В.К. Кюхельбекером, И.И. Козловым, Н.И. Гнедичем, заслуги которых перед отечественной словесностью бесспорны, но размах литературной деятельности и популярность у публики не так уж велики).

Вопреки широко бытующему предрассудку художественная классика отнюдь не является некой окаменелостью. Жизнь прославленных творений исполнена нескончаемой динамики (при всем том, что высокие репутации писателей сохраняют стабильность). «Каждая эпоха, – писал М.М. Бахтин, – по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально идеологической переакцентуации». Бытование литературных произведений в большом историческом времени сопряжено с их обогащением. Их смысловой состав способен «расти, досоздаваться далее»: на «новом фоне» классические творения раскрывают «все новые и новые смысловые моменты»³.

При этом прославленные творения прошлого в каждый отдельный исторический момент воспринимаются по-разному, нередко вызывая разногласия и споры. Вспомним широчайший диапазон трактовок пушкинского и гоголевского творчества, разительно не похожие одна на другую интерпретации трагедий Шекспира (в особенности «Гамлета»), бесконечно разнообразные прочтения образа Дон Кихота или творчества И.В. Гете с его «Фаустом», чему посвящена знаменитая монография В.М. Жирмунского⁴. Бурю обсужде-

¹ См.: Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. (Разд. 1: Классический стиль.)

² Ильин И.А. Творчество Мережковского (1934) // Ильин И.А. Одинокий художник. С. 135.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 231–232; см. его же: Эстетика словесного творчества. С. 331–332.

⁴ См.: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе (1937). Л., 1981.

ний и споров вызвали в XX в. произведения Ф.М. Достоевского, в особенности–образ Ивана Карамазова¹.

Пребывание литературы в большом историческом времени отмечено не только обогащением произведений в сознании читателей, но и серьезными «смыслоутратами». Для бытования классики неблагоприятны, с одной стороны, авангардистское небрежение культурным наследием и произвольная, искажающая модернизация прославленных творений – их прямолинейное осовременивание («фантазии заблудившегося ума и вкуса тиранят классику со всех сторон»²), с другой (124) стороны – омертвляющая канонизация, оказывание, догматическая схематизация авторитетных произведений как воплощений окончательных и абсолютных истин (то, что называют *культурным классицизмом*). Подобная крайность в отношении классики неоднократно оспаривалась. Так, К.Ф. Рылеев утверждал, что «превосходные творения некоторых древних и новых поэтов должны внушать <... > уважение к ним, но отнюдь не благоговение, ибо это <...> вселяет <...> какой-то страх, препятствующий приблизиться к превозносимому поэту»³. Нормой отношения к классике является неимперативное, свободное признание ее авторитета, которое не исключает несогласия, критического отношения, спора (именно такова позиция Г. Гессе, заявленная в его эссе «Благодарность Гете»)⁴.

Далеко не бесспорна нередко применяемая то к Шекспиру, то к Пушкину, то к Толстому формула «наш современник», отдающая излишней фамильярностью. Классика призвана к тому, чтобы, находясь вне современности читателей, помогать им понять самих себя в широкой перспективе культурной жизни – как живущих в большом историческом времени. Составляя повод и стимул для диалога между разными, хотя в чем-то существенном и сродными культурами, она обращена прежде всего к людям духовно оседлым (выражение Д.С. Лихачева), которые живо интересуются историческим прошлым и причастны ему.

Классику порой характеризуют как *канонизированную литературу*. Так, имея в виду прославленных русских писателей XVIII–XIX вв., В.Б. Шкловский не без иронии говорил о ряде «литературных святых, которые канонизированы»⁵. Однако канонизация классики, выражающаяся в содействии публикациям лучших произведений, в установлении большим писателям и поэтам памятников, во включении их творений в учебные программы, в их настойчивой популяризации, имеет безусловно позитивное значение для художественной культуры.

Вместе с тем между поистине классической литературой и литературой, санкционируемой некими авторитетами (государство, художественная элита) существует серьезное различие. Официальные власти (особенно при тоталитарных режимах) нередко абсолютизируют значимость определенной части литературы (как прошлой, так и современной) и навязывают свою точку зрения читающей публике, порой весьма агрессивно. Яркий пример тому – директивно прозвучавшая в 1935 г. фраза И.В. Сталина о том, что Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом советской эпохи. Актами канонизации творчества писателей были также присуждения им Сталинских премий. На канонизацию писателей и их творчества порой притязают (и поныне!) культурно-художественные элиты. «Мы готовы, – писал пятнадцать лет назад Вяч. Вс. Иванов, – к принятию новых решений о том, что именно из прошлого больше всего нужно нашему настоящему и будущему»⁶.

Однако репутация писателя-классика (если он действительно классик) не столько создается чьими-то решениями (и соответствующей литературной политикой), сколько возникает стихийно, формируется интересами и мнениями читающей публики на протяжении длительного времени, ее свободным художественным самоопределением. «Кто состав-

¹ См.: Хализев В.Е. Иван Карамазов как русский миф начала XX века//Русская словесность. 1997. № 1.

² Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Журнальный образ классики//Лит. обозрение. 1986. №3. С. 51.

³ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 222.

⁴ См.: Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. М., 1987. С. 205–211.

⁵ Шкловский В.Б. Розанов. М., 1921. С. 5.

⁶ Иванов Вяч.Вс. Старое и молодое в культуре и тексте//Лит. учеба. 1983. № 5. С.164.

ляет списки классиков?» – этот вопрос, который порой ставят и обсуждают искусствоведы и литературоведы, на наш взгляд, не вполне корректен. Если подобные списки и составляются какими-либо авторитетными лицами и группами, то они лишь фиксируют общее мнение, уже сложившееся о писателях.

Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем,
Он не изготовлен руками
И нам не навязан никем.

Эти слова Б.Л. Пастернака о Блоке (стихотворение «Ветер»), на наш взгляд, являются поэтической формулой, характеризующей оптимальный путь художника слова к репутации классика.

В составе литературной классики различимы авторы, которые обрели *всемирную* непреходящую значимость (Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Достоевский), и *национальные* классики – писатели, имеющие наибольшую авторитетность в литературах отдельных народов (в России это плеяда художников слова, начиная с Крылова и Грибоедова, в центре которой – Пушкин). По словам С.С. Аверинцева, произведения Данте – для итальянцев, Гете – для немцев, Пушкина – для русских «отчасти сохраняют ранг «Писания» с большой буквы»¹. Национальная классика, естественно, входит в классику мировую лишь частично.

В ряде случаев прославленные создания искусства подвергаются весьма жесткой критике. Так, в седьмом «Философическом письме» П.Я. Чаадаев сокрушал Гомера, утверждая, что поэт воспевал «гибельный героизм страстей», идеализировал и обожествлял «порок и преступление». По его мысли, нравственное чувство христианина должно порождать отвращение к гомеровскому эпосу, который «ослабляет (126) напряжение ума», «убаюкивает и усыпляет человека «своими мощными иллюзиями» и на котором лежит «немыслимое клеймо бесчестия»². Сурово отзывался о шекспировских пьесах Л.Н. Толстой в статье «О Шекспире и драме».

В XX столетии «колеблемым треножником» нередко оказывалась художественная классика как таковая (в начале века это выражение Пушкина далеко не случайно было подхвачено Ходасевичем). Обосновывая программу символизма, А. Белый видел заслугу «поистине» современного искусства в том, что им «сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства»³. В подобного рода нападках на классическое наследие (имеющих некоторые резоны в качестве протеста против догматически узких толкований прославленных произведений) ему ошибочно приписывается мертвенная неподвижность и забывается неизбежная динамика восприятия созданий поистине художественных.

§ 2. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА⁴

Словосочетание «массовая литература» имеет разные значения. В широком смысле это все то в литературе, что не получило высокой оценки художественно образованной публики: либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею не замеченным. Так, Ю.М. Лотман, разграничив литературу «вершинную» и «массовую», в сферу последней включил стихи Ф.И. Тютчева, какими они неприметно явились в пушкинскую эпоху. Ученый считает, что тютчевская поэзия вышла за рамки массовой литературы лишь тогда (вторая половина XIX века), когда она была высоко оценена художественно образованным слоем⁵.

¹ Аверинцев С.С. Филология//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7. С. 975.

² Чаадаев П.Я. Поли. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. М., 1991. Т.1. С. 431–433.

³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 247.

⁴ Этот и следующий параграфы написаны при активном участии Е.М. Пульхритудовой.

⁵ См.: Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема//Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3.

Но гораздо более распространено и влиятельно представление о массовой литературе как литературном «низе», восходящее к классицистически ориентированным теориям: к нормативным поэтикам, которые резко противопоставляли друг другу жанры высокие, серьезные, канонические и низкие, смеховые, неканонические. Массовая литература – это совокупность *популярных* произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения. Массовая литература (словосочетание, укоренившееся у нас) в этом ее понимании обозначается по-разному. Термин «*популярная* (popular) литература» укоренен в англоязычной литературно-критической традиции. В немецкой – аналогичную роль играет словосочетание «*тривиальная* литература». И, наконец, французские специалисты определяют это явление как *паралитературу*. Греческая приставка para-, с помощью которой образован этот термин, имеет два значения. Она может обозначать явление, подобное другому (например, в медицине паратиф – заболевание, напоминающее тиф по своим внешним признакам), либо предмет, находящийся около, поблизости другого предмета. Паралитература – это подобие литературы, паразитирующее на ней, детище рынка, продукт индустрии духовного потребления.

Литературный «низ» русского XIX в. нетрудно представить, хотя бы в самых общих чертах познакомившись со знаменитой, много раз переиздававшейся с 1782 по 1918 г. повестью о милорде Георге, исполненной весьма примитивной сентиментальности, банальных мелодраматических эффектов и одновременно грубовато просторечной. Приведем цитату, в комментариях не нуждающуюся: «Королева начала неутешно плакать, рвать на себе платье и волосы, бегая по своим покоям, как изумленная Бахусова нимфа, хотящая лишиться себя жизни; девицы ее держат, ничего не смея промолвить, а она кричит: «Ах! Несчастливая Мусульмина, что я над собою сделала и как могла упустить из рук такого злодея, который повсюду будет поносить честь мою! Почто я такому жестокосердому обманщику) прельстясь на его прекрасную рожу) открылась в любви моей?»... Выговорясь, схватя кинжал, хотела заколоться; но девицы, отнявши оный и взяв ее без всякого чувства, отнесли в спальню и положили на постелю»¹.

В. Г. Белинский в своей рецензии на очередное издание этой повести (автор – Матвей Комаров) восклицал: «Сколько поколений в России начало свое чтение, свое занятие литературой с «Английского милорда!» И иронически замечал, что Комаров – «лицо столь же великое и столь же таинственное в нашей литературе, как Гомер в греческой», что его сочинения «разошлись едва ли не в десятках тысяч экземпляров и нашли для себя публику помногочисленнее, нежели «Выжигины» г. Булгарина»².

Паралитература обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпываются примитивными стереотипами, (128) тяготеют к общепризнанным стандартам. Именно в этом отношении она является массовой. По словам Х. Ортеги-и-Гассета, представитель массы – это «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как все», и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью»³.

В соответствии с этим герои книг, принадлежащих паралитературе, лишены, как правило, характера, психологической индивидуальности, «особых примет». «Мой Выжигин, – писал Ф. Булгарин в предисловии к роману «Иван Выжигин», – есть существо, доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам, человек, каких мы видим в свете много и часто. Таким я хотел изобразить его. Происшествия его жизни таковы, что могли бы случиться со всяким без прибавления вымысла»⁴.

¹ Комаров М. Повесть о приключении аглинского милорда Георга и бранденбургской графини Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии. 11-е изд. М., 1864. Ч. 1. С. 81–82.

² Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 3. С. 208–209.

³ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 310.

⁴ Булгарин Ф. Поли. собр. соч. В 7 т. СПб., 1839. Т. 1. С. VIII.

Персонажи произведений, которые мы относим к паралитературе, превращены в фикцию личности, в некий «знак». Поэтому неслучайно авторы бульварных романов так любят значимые фамилии-маски. «Г. Булгарин, – писал А. С. Пушкин о романах своего литературного антагониста, – наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник – Взяткиным, дурак – Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволяла ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной, зато и лица сии представлены несколько бледно»¹.

Крайний схематизм паралитературных персонажей отличает их от героев высокой литературы и добротной беллетристики: «Люди во плоти мало значат для паралитературы, она более занята разворачиванием событий, где человеку уготовлена роль средства»².

Отсутствие характеров паралитература компенсирует динамично развивающимся действием, обилием невероятных, фантастических, почти сказочных происшествий. Наглядное тому свидетельство – бесконечные книги о похождениях и приключениях Анжелики, которые пользуются огромным успехом у невзыскательного читателя. Герой таких произведений обычно не обладает собственно человеческим лицом. Нередко он выступает в облики супермена. Таков, например, Джерри Коттон, чудо-сыщик, созданный усилиями коллектива анонимных авторов, работавших для одного из западногерманских издательств. «Джерри Коттон – герой-супермен, фанатик справедливости и служебного долга. Правда, в психологическом отношении – он (129) пустое место и его мыслительные способности не подвергаются особым испытаниям (в отличие от Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро или Жюль Мегрэ), но зато он не знает себе равных в своих бесчисленных искусствах – стрельбе, боксе, борьбе дзюдо, вождении машины, пилотировании самолета, прыжках с парашютом, подводном плавании, умении пить виски, не хмелея, и т.д. Всемогущество Джерри носит почти божественный характер... оно не лимитируется ни здравым смыслом, ни соображениями правдоподобия, ни даже законами природы...»³.

Тем не менее паралитература стремится убедить читателя в достоверности изображаемого, в том, что самые невероятные события «могли бы случиться со всяким без прибавления вымысла» (Ф. Булгарин). Паралитература либо прибегает к мистификации (тот же Булгарин в предисловии к роману «Дмитрий Самозванец» утверждал, что его книга основана на малодоступных материалах из шведских архивов), либо «обставляет» невозможные в реальности приключения узнаваемыми и документально достоверными подробностями. Так, авторы книг о похождениях Джерри Коттона «заботятся, чтобы номера телефонов были подлинными (на то есть нью-йоркский список абонентов), чтобы названия и адреса питейных заведений, клубов были правильными, чтобы маршруты автомобильных погонь были точными в смысле расстояний и расчета времени. Все это производит на наивных читателей покоряющее действие»⁴.

Паралитература–детище индустрии духовного потребления. В Германии, например, производство «тривиальных романов» в буквальном смысле слова поставлено на конвейер: «Издательство выпускает в месяц определенное количество названий тривиальных романов того или иного жанра (женский, детективный, вестерн, приключенческий, научно-фантастический, солдатский романы), строго регламентированных в смысле сюжета, характера, языка, стиля и даже объема (250–272 страницы книжного текста). Для этого оно содержит на договорных началах авторов, которые регулярно, в заранее спланированные сроки поставляют редакции рукописи, отвечающие предуказанным условиям. Эти рукописи издаются не под именем автора, а под каким-нибудь звучным псевдонимом, который принадлежит так же, как и рукопись, издательству. Последнее имеет

¹ Пушкин А.С. Поли. собр. соч.: В 10 т. М., 1949. Т. 7. С. 250.

² Мильдон В.И. Беседы о паралитературе//Вопр. философии. 1972. №1. С. 50.

³ Фрадкин И.М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ//Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. М., 1984. С. 128.

⁴ Там же.

право, не согласовывая с автором, исправлять и переделывать рукописи по своему усмотрению и выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом»¹. (130)

Таким образом, авторское начало уничтожается в самом процессе производства паралитературы. Эта ее особенность формировалась постепенно. В конце XVIII в. и позже авторство в массовой литературе, сохраняясь по существу, тем не менее оставалось подспудным, неявным. Так, популярнейшие в России XIX в. книги Матвея Комарова², о котором и поныне практически ничего не известно, публиковались анонимно. Современная же паралитература неизменно и последовательно отказывается от категории «автор».

Массовая литература с ее клишированностью и «безавторством» вызывает к себе глубоко негативное отношение у большинства представителей художественно-образованных слоев, в том числе у литераторов. Вместе с тем предпринимаются опыты ее рассмотрения как явления культуры, обладающего и позитивными свойствами. Такова монография американского ученого Дж. Кавелти³. В ней (первая глава недавно переведена на русский язык) оспаривается привычное представление о том, что массовая литература составляет низшую и извращенную форму чего-то лучшего, и утверждается, что она не только имеет полное право на существование, но и обладает преимуществами перед признанными шедеврами. Массовая литература здесь характеризуется как «формальная», тяготеющая к стереотипам, воплощающим, однако, глубокие и емкие смыслы: она выражает «эскапистские переживания» человека, отвечая потребности «большинства современных американцев и западноевропейцев» уйти от жизни с ее однообразием, скукой и повседневным раздражением, – потребности в образах упорядоченного бытия и, главное, в развлечении. Эти читательские запросы, считает ученый, удовлетворяются путем насыщения произведений мотивами (символами) «опасности, неопределенности, насилия и секса».

«Формульная литература», по мысли Кавелти, выражает убежденность, что «истинная справедливость – дело рук личности, а не закона». Поэтому ее герой неизменно активен и авантюристичен. «Формульность» усматривается ученым главным образом в таких жанрах, как мелодрама, детектив, вестерн, триллер.

Возвышая массовую литературу, Кавелти подчеркивает, что ее основу составляют устойчивые, «базовые модели» сознания, присущие всем людям. За структурами «формульных произведений» – «изначальные интенции», понятные и привлекательные для огромного большинства населения. Отметив это, Кавелти говорит об ограниченности и узости высокой литературы, «незначительного числа шедевров». Мнение, «будто великие писатели обладают уникальной способностью воплощать главные мифы своей культуры», ученый считает «расхожим», т.е. предрассудком и заблуждением. И делает вывод, что писатели-классики отражают лишь «интересы и отношения читающей их элитной аудитории»⁴.

Кавелти, как видно, радикально пересматривает издавна укорененное оценочное противопоставление литературного «верха» и «низа». Его смелая новация представляется далеко не бесспорной. Хотя бы по одному тому, что «формульность» является не только свойством современной массовой литературы, но и важнейшей чертой всего искусства прошлых столетий. Вместе с тем работа о «формульной литературе» будит мысль. Она побуждает критически отнестись к традиционной антитезе (литература «вершинная» и литература массовая), стимулирует уяснение ценностной *неоднородности* всего того в литературе, что не является шедеврами классики⁵. В этой связи, на наш

¹ Там же. С. 109.

² О произведениях этого писателя см.: *Шкловский В.Б.* Матвей Комаров –житель города Москвы. М., 1929.

³ См.: *Cawelti J.G.* Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture, Chicago, 1976.

⁴ *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул//Новое лит. обозрение, М., 1996. № 22. С. 44–45, 61–63.

⁵ См.: *Мельников Н.Г.* О понятии массовая литература//Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998.

взгляд, перспективно разграничение массовой литературы в узком смысле (как литературного *низа*) и беллетристики как *срединной* области.

§ 3. БЕЛЛЕТРИСТИКА

Слово «беллетристика» (от *фр.* belles lettres – изящная словесность) используется в разных значениях: в широком смысле – художественная литература (это словоупотребление ныне устарело); в более узком – повествовательная проза. Беллетристика рассматривается также в качестве звена массовой литературы, а то и отождествляется с ней.

Нас же интересует иное значение слова: беллетристика – это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного «низа» («чтива»), т.е. срединное пространство литературы.

Беллетристика неоднородна. В ее сфере значим прежде всего круг произведений, не обладающих художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но обсуждающих проблемы своей страны и эпохи, отвечающие духовным и интеллектуальным запросам современников, а иногда и потомков. Подобного рода беллетристика, по словам В.Г. Белинского, выражает «потребности настоящего, думу и вопрос дня»¹ и в этом смысле подобна «высокой литературе», с ней неизменно соприкасаясь. (132)

Таковы многочисленные романы, повести и рассказы Вас. Ив. Немировича-Данченко (1844–1936), неоднократно переиздававшиеся на протяжении 1880–1910-х годов. Не сделавший каких-либо собственно художественных открытий, склонный к мелодраматическим эффектам и нередко сбивавшийся на литературные штампы, этот писатель вместе с тем сказал о русской жизни нечто свое и оригинальное. Немирович-Данченко был пристально внимателен к мирскому праведничеству как важнейшему фактору национальной жизни, к облику и судьбам людей с «большими сердцами», которых «не разглядишь сразу»: «Все они где-то хоронятся под спудом, точно золотая жила в <...> каменной породе»².

Часто бывает, что книга, воплотившая думы и потребности исторического момента, нашедшая живой отклик у современников писателя, позже выпадает из читательского обихода, становится достоянием истории литературы, представляющим интерес только для специалистов. Такая участь постигла, например, повесть графа Вл. Соллогуба «Тарантас», имевшую громкий, но недолговечный успех. Назовем также произведения М.Н. Загоскина, Д.В. Григоровича, И.Н. Потапенко.

Беллетристика, откликающаяся (или стремящаяся отозваться) на литературно-общественные веяния своего времени, ценностно неоднородна. В одних случаях она содержит в себе начала оригинальности и новизны (более в сфере идейно-тематической, нежели собственно художественной), в других – оказывается по преимуществу (а то и полностью) подражательной и эпигонской.

Эпигонство (от *др.-гр.* ἐπίγονοι – родившиеся после) – это «нетворческое следование традиционным образцам»³ и, добавим, назойливое повторение и эклектическое варьирование хорошо известных литературных тем, сюжетов) мотивов, в частности – подражание писателям первого ряда. По словам М.Е. Салтыкова-Щедрина, «участь всех сильных и энергических талантов – вести за собой длинный ряд подражателей»⁴. Так, за новаторской повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» последовал поток подобных ей произведений, мало чем одно от другого отличающихся («Бедная Маша», «История несчастной Маргариты» и пр.). Нечто сходное позже происходило с темами, мотивами, стилистикой поэзии Н.А. Некрасова и А.А. Блока.

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 161.

² Немирович-Данченко Вас. И. Гордые – смелые – сильные. Пг., 1919. С.9.

³ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 510.

⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. О литературе. М., 1952. С. 189.

Опасность эпигонства порой угрожает и писателям талантливым, способным сказать (и сказавшим) в литературе свое слово. Так, по преимуществу подражательный характер имели первые произведения (133) Н.В. Гоголя (поэма «Ганс Кюхельгартен») и Н.А. Некрасова (лирический сборник «Мечты и звуки»). Случается также, что писатель, ярко себя проявивший, позже не в меру часто прибегает к самоповторам, становясь эпигоном самого себя (на наш взгляд, подобного крена не избежал такой яркий поэт, как А.А. Вознесенский). По словам А.А. Фета, для поэзии ничего «нет убийственнее повторения, а тем более самого себя»¹.

Случается, что творчество писателя сочетает в себе начала эпигонства и оригинальности. Таковы, к примеру, повести и рассказы С.И. Гусева-Оренбургского, где явственны как подражание Г.И. Успенскому и М. Горькому, так и своеобычное и смелое освещение современности (в основном жизни русского провинциального духовенства). Эпигонство не имеет ничего общего с опорой писателя на традиционные художественные формы, с преемственностью как таковой. (Для художественного творчества оптимальна установка на *преемственность без подражательности*². Это прежде всего отсутствие у писателя своих тем и идей и эклектичность формы, которая взята у предшественников и ни в коей мере не обновлена.

Но поистине серьезная беллетристика неизменно уходит от соблазнов и искусов эпигонства. Лучшие из писателей-беллетристов («обыкновенные таланты», по Белинскому, или, как их назвал М.Е. Салтыков-Щедрин, «подмастерья», которых, как и мастеров, имеет «каждая школа»³) выполняют в составе литературного процесса роль благую и ответственную. Они насущны и необходимы для большой литературы и общества в целом. Для крупных художников слова они составляют «питательный канал и резонирующую среду»; беллетристика «по-своему питает корневую систему шедевров»; обыкновенные таланты порой впадают в подражательство и эпигонство, но вместе с тем «нередко нащупывают, а то и открывают для разработки те тематические, проблемные пласты, которые позднее будут глубоко вспаханы классикой»⁴.

Беллетристика, активно откликающаяся на «злобу дня», воплощающая веяния «малого времени», его заботы и тревоги, значима не только в составе текущей словесности, но и для понимания истории общественной и культурно-художественной жизни прошлых эпох. «Есть литературные произведения, – писал М.Е. Салтыков-Щедрин, – ко(134)торые в свое время пользуются большим успехом и даже имеют немалую долю влияния на общество. Но вот проходит это «свое время», и сочинения, представлявшие в данную минуту живой интерес, сочинения, которых появление в свет было приветствовано общим шумом, постепенно забываются и сдаются в архив. Тем не менее игнорировать их не имеют права не только современники, но даже отдаленное потомство, потому что в этом случае литература составляет, так сказать, достоверный документ, на основании которого всего легче восстановить характеристические черты времени и узнать его требования. Следовательно, изучение подобного рода произведений есть необходимость, есть одно из неперемennых условий хорошего литературного воспитания»⁵.

В ряде случаев беллетристика волевыми решениями сильных мира на какое-то время возводится в ранг классики. Такой оказалась участь многих произведений литературы советского периода, каковы, например, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского, «Разгром» и «Молодая гвардия» А.А. Фадеева. Их правомерно назвать *канонизированной беллетристикой*.

Наряду с беллетристикой, обсуждающей проблемы своего времени, широко бытуют произведения, созданные с установкой на развлекательность, на легкое и бездумное чтение. Эта ветвь беллетристики тяготеет к «формульности» и авантюристике, отличается

¹ Русские писатели о литературе (XVIII–XIX вв.): В 3 т. Л., 1939. Т. 1. С. 444.

² См: *Максакова М.П.* Что нужно знать певцу//*Максакова М.П.* Воспоминания. Статьи. М., 1985. С. 137. (О неправомерности расширительной трактовки эпигонства и его сближения (а то и отождествления) с преемственностью и следованием традиции см. с. 355–356.)

³ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 344.

⁴ *Гурвич И.А.* Беллетристика в русской литературе XIX в. М., 1991. С. 61, 64, 62.

⁵ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1966, Т. 5. С. 455.

от безликой массовой продукции. В ней неизменно присутствует авторская индивидуальность. Вдумчивый читатель всегда видит различия между такими авторами, как А. Конан-Дойль, Ж. Сименон, А. Кристи. Не менее ощутимо индивидуальное своеобразие в таком роде беллетристики, как *научная фантастика*: Р. Брэдли невозможно «спутать» со Ст. Лемом, И.А. Ефремова – с братьями Стругацкими. Произведения, которые поначалу воспринимались как занимательное чтение, могут, выдержав испытание временем, в какой-то мере приблизиться к статусу литературной классики. Такова, например, судьба романов А. Дюма-отца, которые, не являясь шедеврами словесного искусства и не знаменуя обогащение художественной культуры, однако, любимы широким кругом читателей уже на протяжении целых полутора столетий.

Право на существование развлекательной беллетристики и ее положительная значимость (в особенности для юношества) сомнений не вызывают. В то же время для читающей публики вряд ли желательна полная, исключительная сосредоточенность на литературе подобного рода. Естественно прислушаться к парадоксальной фразе Т. Манна: «Так называемое занимательное чтение, несомненно, самое скучное, какое только бывает»¹. (135)

Беллетристика как «срединная» сфера литературного творчества (и в ее серьезно-проблемной, и в развлекательной ветви) тесно соприкасается как с «верхом», так и с «низом» литературы. В наибольшей мере это относится к таким жанрам, как авантюрный роман и роман исторический, детектив и научная фантастика.

Авантюрному роману с его занимательностью, с его напряженной интригой многим обязаны такие признанные классики мировой литературы, как Ч. Диккенс и Ф.М. Достоевский. «Большая часть романов Диккенса основана на семейной тайне: брошенное на произвол судьбы дитя богатой и знатной фамилии преследуется родственниками, желающими незаконно воспользоваться его наследством <...> Диккенс умеет пользоваться этою затасканною завязкою как человек с огромным поэтическим талантом», – писал Белинский в статье о романе Э. Сю «Парижские тайны», попутно отмечая вторичность романа Э. Сю по отношению к произведениям английского романиста («"Парижские тайны" – неловкое и неудачное подражание романам Диккенса»)². В некоторых случаях завязка, основанная на «семейной тайне», осложнена у Диккенса детективными мотивами (роман «Холодный дом»). Один из мастеров детектива, английский писатель У. Коллинз, автор популярных и в наши дни романов «Лунный камень» и «Женщина в белом», стал соавтором романа Ч. Диккенса «Наш общий друг». Дружба и сотрудничество с Диккенсом оказали благотворное воздействие на литературную деятельность Коллинза – одного из родоначальников добротной, художественно полноценной детективной прозы, которая позднее была представлена такими именами, как А. Конан-Дойль и Ж. Сименон.

Один из разительных в мировой литературе примеров взаимодействия ее высот «срединной сферы» – художественная практика Ф.М. Достоевского. В критико-публицистической статье «Книжность и грамотность» (1861) Достоевский пишет о необходимости «доставления народу» «как можно более *приятного и занимательного чтения*». «Скажут мне, пожалуй, умные люди, что в моей книжке будет мало *дельного, полезного* ? Будут какие-то сказки, повести, разная фантастическая дичь, без системы, без прямой цели, одним словом, тарабарщина, и что народ с первого раза мою книжку и от «Прекрасной магометанки»³ не отличит. Пусть с первого разу не отличит, отвечаю я. Пусть даже задумается, которой из них отдать преимущество. Значит, она ему *понравится*, коли он ее с любимой книгой будет сличать <...> А так (136) как я все-таки буду помещать хоть и *любопытнейшие, завлекательнейшие*, но вместе с тем и хорошие статьи в этой книжке, то мало-помалу достигну следующих результатов: 1) что народ за моими книжками забудет «Прекрасную магометанку»; 2) мало того, что забудет; он даже отдаст

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 177.

² Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 185, 184.

³ Произведение Н.И. Зряхова «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего супруга. Русская повесть в 2 ч. С военными маршами и хорами певчих» (М., 1840) выдержало до 1917 г. 40 переизданий, включая переделки.

моей книжке положительное преимущество перед нею, потому что свойство хороших сочинений – очищать вкус и рассудок <...> И наконец, 3) вследствие удовольствия <...> доставленного моими книжками, мало-помалу распространится в народе и охота к чтению»¹.

Достоевский подтвердил свой размышления о необходимости занимательного чтения для широкого читателя творческой практикой. В том же 1861 г. в журнале «Время» печатается его роман «Униженные и оскорбленные» – произведение, где в наибольшей степени очевидна связь прозы Достоевского с традицией развлекательной беллетристики. Литературная критика позже писала, вспоминая об огромном успехе романа в самых разнообразных читательских слоях: «Им буквально зачитывались, заурядная публика приветствовала автора восторженными рукоплесканиями; критика в лице своего гениальнейшего и авторитетнейшего представителя, в лице Добролюбова <...> отнеслась к нему в высшей степени сочувственно»².

Достоевский и в более поздние годы широко применял повествовательные приемы, характерные для беллетристики и массовой литературы. Художественно переосмысливая эффекты уголовных фабул, использовал их в своих прославленных романах «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»³.

§ 4. КОЛЕБАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕПУТАЦИЙ. БЕЗВЕСТНЫЕ И ЗАБЫТЫЕ АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Репутации писателей и их произведений отмечены большей или меньшей стабильностью. Невозможно представить, к примеру, что мнение о Данте или Пушкине как звездах первой величины будет когда-нибудь сменено противоположным, а, скажем, П.И. Шаликов, известный в начале XIX в. сентименталист, окажется возведенным в высокий ранг классика. Вместе с тем литературные репутации претерпевают колебания, и порой весьма резкие. Так, Шекспир до середины XVIII в. если и не пребывал в полной безвестности, то во всяком случае не обладал высоким авторитетом и не привлекал к себе большого внимания. Долгое время не получала высокой оценки поэзия Ф.И. Тютчева. Напротив, В.Г. Бенедиктов, С.Я. Надсон, И. Северянин вызывали (137) шумный восторг современников, но скоро оказались оттесненными на периферию литературной жизни.

«Перепады» интереса читающей публики к писателям и их созданиям не являются делом случая. Существуют *факторы литературного успеха*. Они весьма разнородны.

Претерпевают изменения (в зависимости от атмосферы общественной жизни данной эпохи) читательские ожидания, и внимание к себе приковывают произведения то одной, то совсем иной содержательной и собственно художественной ориентации, другие же отодвигаются на периферию. Так, на протяжении последних десятилетий заметно повысились репутации писателей, запечатлевающих бытие как дисгармоничное и склонных к универсализации трагизма, к скептицизму и пессимистическим, безысходно-мрачным умунастроениям. Стали более читаемы Ф. Вийон и Ш. Бодлер, Ф. Кафка и обэриуты. Л.Н. Толстой как автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», где дало о себе знать доверие автора к гармоническим началам бытия (вспомним Ростовых или линию Левина – Кити), ранее едва ли не лидировавший в читательском сознании, в значительной степени уступил место трагически-надрывному Ф.М. Достоевскому, о котором ныне пишут и говорят больше, чем о ком-либо из писателей-классиков. Соответствие умунастроений авторов (когда бы они ни жили) духу времени восприятия литературы – это едва ли не главный фактор «читаемости» произведений и динамики их репутаций.

Существует и иной фактор колебания писательских репутаций, на котором сосредоточился И.Н. Розанов в своей монографии 1928 года. Опираясь на суждения представителей формальной школы, ученый утверждал, что в каждую литературную эпоху имеет

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 19. С. 44–45.

² Ф. Б.-ъ. Новые типы забытых людей//Дело. 1881. № 2. Отд. II. С. 8–9.

³ См.: Гроссман Л.П. Композиция в романе Достоевского//Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М., 1925.

место резкое расхождение вкусов и взглядов старшего и младшего поколений, при котором второе отталкивается от первого: литературные «кумиры» старших развенчиваются младшими, происходит пересмотр репутаций писателей и их произведений; вчерашним «лидерам» противопоставляются сегодняшние, новые, *поистине* современные. Все это рассматривается ученым как гарантия от застоя в литературной жизни, в качестве условия ее «дальнейшего движения».

При этом успеху у современников (особенно – в близкие нам эпохи) в немалой мере способствует громкость и эффектность «заявления» автором собственной оригинальности и новизны. Если писатель-новатор, писал И.Н. Розанов, «идет без шума своей дорогой», то его долгое время не замечают. Если же он (такими были Пушкин, Гоголь, Некрасов, лидеры символизма) «звонко ударяет веслами по зацветшей траве», вызывая раздражение «староверов» и порождая «кривые толки, шум и брань», то он приковывает к себе всеобщее внимание, обретает славу и становится авторитетом у современников; при этом порой оказывается, что «глотка важнее головы» (имеются в (138) «виду, вероятно, шумные выступления футуристов»¹. В этих мыслях много верного. Немалое значение имеет и поощрение писателей официальными властями, влиятельными общественными кругами, средствами массовой информации. Определенную роль играет также импульс самоутверждения тех авторов, которые, пусть и не обладая талантом, настойчиво добиваются известности, публикаций, признания критиков.

Вместе с тем такие прижизненно популярные, высоко ценимые современниками писатели, как Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский, Н. Островский и А.П. Чехов, «шумными новаторами» отнюдь не были. Существуют, стало быть, и иные, нежели энергия самоутверждения, и, несомненно, более глубокие причины обретения писателем высокой репутации у современников. Нельзя не признать, что главным единственно надежным (пусть не всегда быстро действующим) фактором успеха у публики, длительного и прочного, является сполна реализовавший себя писательский талант, масштаб личности автора, самобытность и оригинальность его произведений, глубина «творческого созерцания» реальности.

Как ни существенны мнения читателей, нет оснований измерять достоинство произведений и писателей их успехом у публики, их читаемостью, известностью. По словам Т. Манна (имевшего в виду творчество Р. Вагнера), большой успех у современников редко выпадает долю подлинного и масштабного искусства². В литературно-художественной жизни и в самом деле широко бытуют ситуации, с одной стороны, «раздутой славы» (вспомним пастернаковское: «Быть знаменитым некрасиво»), с другой – «незаслуженного забвения»³. Прибегнув к парадоксу, о подобного рода диспропорциях В.В. Розанов высказался так: «Таланты наши (читается в подтексте : а также популярность. – В.Х.) как-то связаны с пороками, а добродетели – с безвестностью». Этому писателю-эссеисту привлекали авторы безвестные: «Судьба бережет тех, кого она лишает славы», – полагал он⁴. Подобному умонастроению отдал дань А.С. Хомяков:

Счастлива мысль, которой не светила
Людской молвы приветная весна,
Безвременно рядиться не спешила
В листы и цвет ее младая сила,
Но корнем вглубь взрывалась она.
(139)

Вспомним и ахматовское двустишие: «Молитесь на ночь, чтобы вам/Вдруг не проснуться знаменитым». Известность и популярность поэта далеко не всегда знаменуют живое понимание его широкой публикой.

¹ Розанов И.Н. Литературные репутации: Работы разных лет. М., 1990. С. 6, 18.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 160.

³ Горнфельд А.Г. И.А. Кушчевский (1895)//Горнфельд А.Г. О русских писателях. СПб., 1912. Т. 1. .С. 48–50.

⁴ Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 493, 591.

Творчество писателей, мало замеченных современниками и/или забытых впоследствии, весьма неоднородно. В этой сфере – не только то, что именуется графоманией, которая вряд ли достойна читательского внимания и литературоведческого обсуждения, но и по-своему значительные явления истории литературы. У малозаметных и забытых писателей, как верно заметил А.Г. Горнфельд, есть несомненные заслуги, их «муравьиная работа не бесплодна»¹. Эти слова ученого справедливы не только по отношению к И.А. Куцевскому, им изученному, но и к великому множеству писателей, которые, если воспользоваться выражением Ю.Н. Тынянова, оказались побежденными (либо, добавим, не стремились к выходу на широкую публику). Среди них – А.П. Бунина и Н.С. Кохановская (XIX в.), А.А. Золотарев и Б.А. Тимофеев (начало XX в.). Одна из ответственных и насущных задач литературоведения состоит в уяснении того, как крупнейшие явления литературы складываются из усилий малозаметных писателей; нужно, по словам М.Л. Гаспарова, «чтобы все эти многочисленные имена не остались для читателя безликими, чтобы каждый автор выделялся» какой-то своей чертой².

Ныне этот разнообразный и богатый пласт литературы (творчество писателей малозаметных и безвестных) тщательно изучается. К нему настойчиво приковывает внимание гуманитарной общественности многотомное энциклопедическое издание «Русские писатели 1800 – 1917. Биографический словарь», наполовину уже осуществленное.

§ 5. ЭЛИТАРНАЯ И АНТИЭЛИТАРНАЯ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Функционирование литературы (в особенности на протяжении последних столетий), как это ясно из сказанного, отмечено резкой диспропорцией между тем, что создано и накоплено, осуществлено и достигнуто в сфере словесного искусства, и тем, что может быть сколько-нибудь полно воспринято и понято широкими кругами читающей публики. Разнородность, а порой полярность художественных интересов и вкусов общества породили две диаметрально противоположные (и в равной мере односторонние) концепции искусства и литературы: элитарную и антиэлитарную.

Обращаясь к этой стороне литературной жизни, охарактеризуем (140) значение терминов «элита» и «элитарность». *Элитами* называют, во-первых, общественные группы, с достаточной полнотой приобщенные к определенной области культуры (научной, философской, художественной, технической, государственной) и активно в ней действующие. Во-вторых, этим же термином (оперируя преимущественно словом «элитарность») именуют социальное явление, в основном негативное. Это – надменная изолированность представителей привилегированных групп, их отчужденность от жизни общества и народа. В суждениях на тему «искусство и элита», «элитарность художественного творчества» оба значения данных слов сосуществуют и переплетаются, порой весьма причудливо.

Поборники элитарной концепции утверждают, что художественное творчество предназначено для узкого круга знатоков. Такому пониманию искусства отдали дань романтики, в частности иенская школа в Германии. Участники последней порой возносили круг художников над всеми иными смертными как лишенными вкуса филистерами. По словам современного ученого, романтизм – это «мироощущение, зиждущееся на идее гениоцентризма»³. Ф. Шлегель писал: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли (т.е. животным. –А.Х.), тем художники – по отношению к людям <...> Даже во внешних проявлениях образ жизни художника должен отличаться от образа жизни остальных людей. Они брамины, высшая каста»⁴. Подобным представлениям отдали дань Вагнер, Шопенгауэр и, в частности, Ницше⁵. В XX в. элитарные (можно сказать – «гениоцентрические») концепции искусства бытуют весьма широко. По словам Ортеги-и-Гассета, искус-

¹ Горнфельд А.Г. И.А. Куцевский. С, 50.

² Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-годов в комментариях. М., 1993. С. 257.

³ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 241.

⁴ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 60–61.

⁵ См. об этом: Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М., 1966.

ство «предназначено <...> только очень немногочисленной категории людей»; упрочивающееся ныне искусство, за которым будущее, – это «искусство для художников, а не для масс, «искусство касты, а не демоса»¹.

Такого рода воззрения неоднократно подвергались суровой критике как в XIX, так и в XX столетиях. Так, в одном из писем (1946) Т. Манн утверждал, что элитарно-замкнутое искусство его эпохи со временем попадет в ситуацию «предсмертного одиночества». И выражал надежду, что будущие художники освободятся от торжественной изоляции: искусство уйдет «от пребывания наедине с образованной элитой» и найдет пути «к народу»². (141)

«Замыканию» искусства в узком кругу его деятелей, его отлучению от жизни широких слоев общества противостоит иного рода крайность, антиэлитарная, а именно: резкое и безусловное отвержение художественных произведений, которые не могут быть восприняты и усвоены широкой публикой. Скептически отзывался об «ученом» искусстве Руссо. Резкой критике подверг Л.Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» многие первоклассные творения за недоступность их большинству.

Обе концепции (элитарная и антиэлитарная) односторонни в том, что они абсолютизируют диспропорцию между искусством во всем его объеме и тем, что может быть понято широкой публикой: мыслят эту диспропорцию универсальной и неустранимой.

Подлинное, высокое искусство (художественная классика и все, что ей сродни) находится вне данной антитезы, не подчиняется ей, ее преодолевает и отрицает. Оно далеко не всегда становится достоянием широкой публики, но так или иначе устремлено к контактам с нею; оно нередко возникает и упрочивается в малых, узких общественных группах (вспомним «Арзамас» в пору молодости Пушкина), но позже оказывается достоянием больших сообществ. Питательной почвой «большой литературы» является как жизнь «малых» людских общностей, так и судьбы широких социальных слоев и народа как целого. Право на самую высокую оценку имеет как литература, обращающаяся прежде всего и даже исключительно к художественно образованному меньшинству и поначалу понимаемая только им (например, поэзия символистов), так и литература, изначально адресованная широкому кругу читателей («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, стихотворения и поэмы Н.А. Некрасова, «Василий Теркин» А.Т. Твардовского). Поэтому однозначно резкие и жестко-оценочные противопоставления искусства элитарно-высокого низменно-массовому или, напротив, элитарно-ограниченного подлинному и народному не имеют под собой почвы. Границы между элитарной «замкнутостью» искусства и его общедоступностью (популярностью, массовостью) являются подвижными и колеблющимися: то, что недоступно широкой публике сегодня, нередко оказывается внятным ей и высоко ею ценимым завтра. Плодотворным преодолением как воинствующе-элитарных, так и воинствующе-антиэлитарных представлений об искусстве явилась программа эстетического воспитания, на рубеже XVIII–XIX вв. заявленная Ф. Шиллером («Письма об эстетическом воспитании») и влиятельная в последующие эпохи. Искусствоведы и литературоведы (в том числе и теоретики) настойчиво и справедливо подчеркивают, что освоение художественных ценностей – это процесс сложный, напряженный и трудный. И призвание деятелей литературы и искусства состоит не в «приспособлении» произведения к преобладающим вкусам и запросам современных читателей, а в том, чтобы искать и находить пути к расширению художественного кругозора публики – к тому, чтобы искусство во всем его богатстве становилось достоянием все более широких слоев общества. (142)

Глава IV. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Преыдыущие три главы были посвящены общим проблемам теории литературы и связям этой научной дисциплины с эстетикой и искусствоведением, аксиологией и герме-

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 222, 226.

² *Манн Т.* Письма. М., 1975. С. 195.

невтикой. Теперь же (в этой и следующих главах) мы обращаемся к важнейшему, центральному звену теоретического литературоведения, какова *поэтика*.

1. Основные понятия и термины теоретической поэтики

§ 1. ПОЭТИКА: ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА

В далекие от нас века (от Аристотеля и Горация и до теоретика классицизма Буало) термином «поэтика» обозначались учения о словесном искусстве в целом. Это слово было синонимично тому, что ныне именуется теорией литературы.

На протяжении же последнего столетия поэтикой (или *теоретической поэтикой*) стали называть *раздел* литературоведения, предмет которого – состав, строение и функции произведений, а также роды и жанры литературы. Различимы поэтики *нормативные* (ориентирующиеся на опыт одного из литературных направлений и его обосновывающие) и *общая* поэтика, уясняющая универсальные свойства словесно-художественных произведений¹.

В XX в. существует и иное значение термина «поэтика». Этим словом фиксируется определенная грань литературного процесса, а именно – осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей, а также художественных направлений и целых эпох. Нашим известным ученым принадлежат монографии о поэтике (143) древнерусской, ранневизантийской литератур, о поэтике романтизма, поэтике Гоголя, Достоевского, Чехова. У истоков этой терминологической традиции – исследование А.Н. Веселовским творчества В.А. Жуковского, где есть глава «Романтическая поэтика Жуковского».

В сочетании с определением «*историческая*» слово «поэтика» обрело еще один смысл: это дисциплина в составе литературоведения, предмет которой – эволюция словесно-художественных форм и творческих принципов писателей в масштабах всемирной литературы (см. с. 372).

В нашей стране теоретическая поэтика стала формироваться (в какой-то мере опираясь на немецкую научную традицию, но в то же время самостоятельно и творчески) в 1910-е годы и упрочилась в 1920-е. На протяжении XX столетия она интенсивно разрабатывается в странах Запада². И этот факт знаменует серьезнейший, эпохальный сдвиг в осмыслении литературы. В прошлом столетии предметом изучения становились по преимуществу не сами произведения, а то, что в них воплощалось и преломлялось (общественное сознание, предания и мифы; сюжеты и мотивы как общее достояние культуры; биография и духовный опыт писателя): ученые смотрели как бы *сквозь* произведения, а не сосредоточивались на них самих. Авторитетные американские ученые утверждают, что подобная диспропорция в литературоведении прошлого века явилась следствием его зависимости от романтического движения. В XIX столетии интересовались прежде всего духовными, миросозерцательными, общекультурными предпосылками художественного творчества: «История литературы была до такой степени занята изучением условий, в которых создавались произведения, что усилия, расходувавшиеся на анализ самих произведений, выглядели совсем незначительными на фоне тех, что прилагались с целью уяснить обстоятельства, сопутствовавшие созданию произведений»³. В XX в. картина радикально изменилась. В многократно переиздававшейся книге немецкого ученого В. Кайзера «Словесно-художественное произведение. Введение в литературоведение» справедливо сказано, что *главный* предмет современной науки о литературе – сами произведения, все же остальное (психология, взгляды и биография автора, социальный

¹ См.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. С. 25–26.

² См.: *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе/ Пер. с пол. М., 1980 (гл. «Виды существования и построение литературного произведения»).

³ *Уэллек Р. и Уоррен О.* Теория литературы. С. 152.

генезис литературного творчества и воздействие произведений на читателя) вспомогательно и вторично¹.

Знаменательны (как симптом наметившегося сдвига в русском литературоведении) суждения В.Ф. Переверзева в его введении к книге «Творчество Гоголя» (1914). Ученый сетовал, что литературоведение и (144) критика «далеко уходят» от художественных созданий и занимаются иными предметами. «Мой этюд, – заявлял он, – будет иметь дело только с произведениями Гоголя и ни с чем больше». И ставил перед собой задачу «как можно глубже проникнуть» в особенности гоголевских творений².

Теоретическое литературоведение 20-х годов неоднородно и разнонаправленно. Наиболее ярко проявили себя формальный метод (группа молодых ученых во главе с В.Б. Шкловским) и социологический принцип, разрабатывавшийся с опорой на К. Маркса и Г.В. Плеханова (В.Ф. Переверзев и его школа). Но существовал в эту пору еще один пласт науки о литературе, ознаменовавшийся несомненными достижениями в области теоретической поэтики. Он представлен работами М.М. Бахтина (большая часть которых опубликована сравнительно недавно), статьями А.П. Скафтымова³, С.А. Аскольдова, А.А. Смирнова⁴, которые не привлекли достаточного внимания современников. Эти ученые наследовали традицию герменевтики (см. с. 106) и в большей или меньшей степени опирались на опыт отечественной религиозной философии начала столетия.

Обстановка 30-х годов и последующих десятилетий была в нашей стране крайне неблагоприятной для разработки теоретической поэтики. Наследие 10–20-х годов – тало интенсивно осваиваться и обогащаться лишь начиная с 60-х годов. Весьма значимой была тартуско-московская школа, возглавленная Ю.М. Лотманом⁵.

В данной главе книги предпринят опыт систематической характеристики основных понятий теоретической поэтики с учетом разных научных концепций, бытовавших ранее и бытующих ныне: как «направленческих», упрочившихся в рамках школ, так и «вненаправленческих», индивидуально-авторских.

§ 2. ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ЦИКЛ. ФРАГМЕНТ

Значение термина «литературное произведение», центрального в науке о литературе, представляется самоочевидным. Однако дать ему четкое определение нелегко.

Словари русского языка характеризуют ряд смыслов слова «произ(145)ведение». Для нас важен один из них: произведение как продукт немеханической деятельности человека, как предмет, созданный при участии творческого усилия (будь то фиксация научного открытия, плод ремесла либо высказывание философского или публицистического характера, либо, наконец, художественное творение).

В составе произведений искусства выделимы два аспекта. Это, во-первых, «внешнее материальное произведение» (М.М. Бахтин), нередко именуемое *артефакт* (материальный объект; *лат.* *Artefactum* – искусственно сделанное), т.е. нечто, состоящее из красок и линий, либо из звуков и слов (произносимых, написанных или хранящихся в чьей-то памяти). И это, во-вторых, *эстетический объект* – совокупность того, что закреплено материально и обладает потенциалом художественного воздействия на зрителя, слушателя, читателя. Артефакт, по словам Я. Мукаржовского, является внешним символом (знаком) эстетического объекта.

Эстетический объект соотносится с артефактом по-разному. В живописи, скульптуре, архитектуре, художественной литературе и киноискусстве внешнее материальное произведение всегда равно самому себе. Оно *полностью стабильно* и не терпит трансформации.

¹ См.: Kayser W. Das spiachliche Kunstwerk. Eine Einfühning in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948. S. 17–18.

² См.: Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 44–45.

³ См.: Введение в литературоведение: Хрестоматия/ Под ред. П.А. Николаева. М., 1997. С. 84–90.

⁴ См.: Аскольдов С.А. Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. III. Л., 1923; Смирнов А.А. Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. II. Л., 1923.

⁵ См.: Тартуско-московская школа глазами ее участников // Ю.М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994 (ст. Б.М. Гаспарова, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и др.).

ций, их с порога исключает. Иначе обстоит дело в так называемых *исполнительских искусствах*, в фольклорных синтесах, театре, музыке, где эстетический объект закрепляется (лишь с относительной полнотой) в сценариях, либретто, нотных записях, а также в памяти исполнителей и каждый раз воплощается (материализуется) как-то по-новому: немеханически, инициативно, творчески. Говоря иначе, артефакт в подобного «рода произведениях не равен самому себе, подвержен нескончаемым изменениям, *вариативен*. В XX в. творения исполнительских искусств часто закрепляются в аудио- и видеозаписях. Тем самым их артефакты обретают стабильность и полную сохранность, которые свойственны кинофильмам, живописным полотнам, литературным произведениям. Но в ситуациях прямого контакта художника-исполнителя (будь то пианист или дирижер, танцовщица или артист драматического театра) с публикой внешнее материальное произведение видоизменяется, а в оптимальных вариантах обновляется. И вне этой динамики бытование исполнительских искусств непредставимо.

В ряде своих качеств внешнее материальное произведение нейтрально к эстетическому объекту. Так, размер букв в рукописной или печатной книге значим лишь как удобство чтения, не более. Вместе с тем артефакт частично входит в эстетический объект и становится активным фактором художественного впечатления. Так, к примеру, выделение отдельных слов особым шрифтом или индивидуально-авторское использование заглавных букв становятся художественно значимыми. Оставаясь принадлежностью внешнего материального произведения (артефакта), эти грани авторского создания одновременно составляют звено эстетического объекта. (146)

Произведение искусства – это нерасторжимое единство эстетического объекта и артефакта. Эстетический объект сосредоточивает в себе сущность художественного творения, а артефакт гарантирует ему стабильность, сохранность, доступность для восприятия. Эстетический объект как бы таится в артефакте и открывается сознанию зрителя, слушателя, читателя разными гранями и с различной мерой полноты.

Творения искусства, далее, отграничены как друг от друга, так и от внехудожественной реальности (в театре, к примеру, об этом наглядно свидетельствует эффект рампы, а также четкая фиксированность моментов начала и конца спектакля). Говоря языком философии, мир художественного творчества *не континуален*, не является сплошным: он прерывист, *дискретен*. Искусство, по словам М.М. Бахтина, с необходимостью распадается «на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные целые – произведения», каждое из которых «занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности»¹. Границы между произведениями вместе с тем не всегда обладают полнотой определенности. Порой они оказываются подвижными, в какой-то мере даже размытыми.

Важнейшей формой размывания границ между литературными произведениями является их *циклизация*. Объединение поэтом его стихов в циклы (широко бытующее в XIX–XX вв.) нередко оказывается созданием нового произведения, объединяющего сотворенное ранее. Говоря иначе, циклы стихов становятся как бы самостоятельными произведениями². Таковы «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока, «Пепел» А. Белого, «Путем зерна» Вл. Ходасевича, «Второе рождение» Б. Пастернака, «Северные элегии» А. Ахматовой.

Циклы имеют место и в прозе. Вспомним «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя или «Записки охотника» И.С. Тургенева. Циклизация рассказов и повестей может быть связана с двойным авторством, яркий пример тому – пушкинские «Повести Белкина». Что есть «Станционный смотритель» в составе творчества Пушкина? Самостоятельное произведение? Или же *часть* произведения под названием «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»? По-видимому, правомерными (хотя и неполными) были бы положительные ответы на оба вопроса. Рассказ о Вырине, Дуне и Минском – это одновременно и завершенное произведение и часть более емкой художественной целостности – пушкинского цикла из пяти повестей плюс предисловие издателя.

¹ Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 280.

² См.: Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Часть художественного творения, с другой стороны, может отделяться от целого и обретать некоторую самостоятельность: *фрагмент* способен получать черты собственно произведения. Такова словесная (147) ткань романа П.И. Чайковского «Благословляю вас, леса» – одного из эпизодов поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Своего рода художественную независимость обрело лирическое отступление о птице-тройке (из гоголевских «Мертвых душ»). Нередки в литературе *произведения в произведениях*, которые также получают самостоятельность в сознании читающей публики. Таков знаменитый «Гимн чуме» в последней из маленьких трагедий Пушкина – стихотворение, сочиненное в кратковременном бунтарском порыве Вальсингамом и порой некорректно рассматриваемое как прямое выражение пушкинских чувств и мыслей. Подобную же роль в критике, литературоведении и сознании читающей публики обрела («с легкой руки» В.В. Розанова) сочиненная Иваном Карамазовым поэма «Великий инквизитор» – один из эпизодов последнего романа Ф.М. Достоевского.

Художественные произведения (в частности, и литературные) создаются на основе единого творческого замысла (индивидуального или коллективного) и апеллируют к их постижению как некоего единства (смыслового и эстетического), а потому обладают *завершенностью* (или, по крайней мере, к ней устремлены). Они являются некоей окончательной данностью: никаким «послеавторским» трансформациям, доделкам и переделкам не подлежат. Но автор, пока он жив, может вновь и вновь обращаться к уже опубликованному тексту, его дорабатывать и перерабатывать. Так, Л.Н. Толстой в 1870-е годы намеревался вернуться к работе над «Войной и миром» и устранить из текста некоторые философско-исторические рассуждения, но своего намерения не осуществил¹.

Случается, далее, что автор публикует текст, не полностью отвечающий его творческому замыслу, его художественной воле. Так, А. С. Пушкин отметил, что он «решился выпустить» из своего романа «Отрывки из путешествия Онегина» «по причинам, важным для него, а не для публики»². В этой связи перед литературоведами встает непросто решаемый вопрос о составе текста великого пушкинского творения и принципах его публикации: являются «Отрывки» (а также «Десятая глава», сохранившаяся в набросках, притом зашифрованных) неотъемлемыми звеньями романа в стихах или же это его «побочные ответвления», которые подобает публиковать лишь в научных изданиях как издательские примечания?³

И, наконец, некоторые произведения имеют авторские варианты: (148) публикации разных лет, осуществленные самими писателями, порой резко отличаются друг от друга. Яркий пример тому – роман Андрея Белого «Петербург», существующий как факт истории русской литературы XX в. в двух разных авторских редакциях. Несколько вариантов имеет лермонтовская поэма «Демон», при жизни поэта не публиковавшаяся. Бывает, что писатель до конца своей жизни продолжает доводить до завершения в основном уже написанное произведение, шлифует его и совершенствует («Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова). Ряд прославленных творений являет собою не полностью осуществленный творческий замысел («Мертвые души» Н.В. Гоголя, в XX в. – роман «Человек без свойств», главный жизненный труд Р. Музиля).

Литературное произведение (при всем том, что оно едино и цельно) не является однородным монолитом. Это предмет многоплановый, имеющий различные грани (стороны, ракурсы, уровни, аспекты). Его состав и строение, нередко весьма сложные, характеризуются литературоведами посредством ряда понятий и терминов, к которым мы и обратимся.

¹ См.: Гудзий Н.К. Еще раз о каноническом тексте «Войны и мира»// Вопр. литературы. 1964. № 2.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 5. С. 200.

³ См. об этом: Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина»// Ученые записки/ ЛГПИ им. А.И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434; его же. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 19–34.

§ 3. СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Понятийно-терминологический аппарат теоретической поэтики, с одной стороны, обладает некоторой стабильностью, с другой – в нем немало спорного и взаимоисключающего. В основу систематизации аспектов (граней, уровней) литературного произведения ученые кладут разные понятия и термины. Наиболее глубоко укоренена в теоретической поэтике понятийная пара «форма и содержание». Так, Аристотель в «Поэтике» разграничивал в произведениях некое «что» (*предмет* подражания) и некое «как» (*средства* подражания). От подобных суждений древних тянутся нити к эстетике средних веков и Нового времени. В XIX в. понятия формы и содержания (в том числе в их применении к искусству) были тщательно обоснованы Гегелем. Эта понятийная пара неизменно присутствует в теоретико-литературных трудах нашего столетия.

Вместе с тем ученые неоднократно оспаривали применимость терминов «форма» и «содержание» к художественным произведениям. Так, представители формальной школы утверждали, что понятие «содержание» для литературоведения излишне, а «форму» подобает сопоставлять с жизненным материалом, который художественно нейтрален. Иронически характеризовал привычные термины Ю.Н. Тынянов: «Форма – содержание = стакан – вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом же деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный (149) с пространственностью»¹. Одобрительно откликаясь на тыняновское суждение полвека спустя, Ю.М. Лотман предложил замену традиционных и, как он полагал, негативно значимых, однобоко «дуалистических» терминов «монистичными» терминами «структура и идея»². В эту же «структуралистскую» эпоху в литературоведении (тоже в качестве замены надоевших формы и содержания) пришли слова «знак и значение», а позже, в «постструктуралистское» время – «текст и смысл». Атака на привычные «форму и содержание» ведется уже три четверти века. В своей недавней статье о поэзии О.Э. Мандельштама Е.Г. Эткинд еще раз предлагает эти, как он считает, «лишенные смысла» термины «заменить другими, более соответствующими сегодняшнему взгляду на словесное искусство»³. Но какие именно понятия и термины нужны ныне – не указывает.

Традиционные формы и содержание, однако, продолжают жить, хотя нередко берутся в иронические кавычки, предваряются словами «так называемые», или, как в книге В.Н. Топорова, заменяются аббревиатурами F и S. Знаменательный факт: в широко известной и авторитетной работе Р. Уэллека и О. Уоррена привычное расчленение произведения «на содержание и форму» расценивается как «запутывающее анализ и нуждающееся в устранении»; но позже, обратившись к стилистической конкретике, авторы отмечают (в полемике с интуитивистом Б. Кроче) *необходимость* для литературоведа вычленять элементы произведения и, в частности, силой аналитического интеллекта отделять друг от друга «форму и содержание, выражение мысли и стиль», при этом «помня об их <...> конечном единстве»⁴. Без традиционного разграничения в художественном творении неких «как» и «что» обойтись трудно.

В теоретическом литературоведении с выделением двух фундаментальных аспектов произведения (*дихотомический подход*) широко бытуют и иные логические построения. Так, А.А. Потебня и его последователи характеризовали *три* аспекта творений искусства, каковы: внешняя форма, внутренняя форма, содержание (в применении к литературе: слово, образ, идея)⁵. Бытует также *многоуровневый* подход, предложенный феноменологическим литературоведением. Так, Р. Ингарден выделил в составе литературного произведения четыре слоя (Schicht): 1) звучание речи; 2) значение слов; 3) уровень изобража-

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 27.

² См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 37–38.

³ Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. М., 1993. С. 96.

⁴ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 167, 201.

⁵ См.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175–176, 180–182, 309–310.

емых (150) предметов; 4) уровень видов (Ansicht) предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения¹. Многоуровневый подход имеет своих сторонников и в отечественной науке².

Названные теоретические подступы к произведениям искусства (дихотомический и многоуровневый) не исключают друг друга. Они вполне совместимы и являются взаимодополняющими. Это убедительно обосновал Н. Гартман в своей «Эстетике» (1953). Немецкий философ утверждал, что по структуре произведения неизбежно *многослойны*, но «по способу бытия» «незыблемо *двуслойны*»: их *передний план* составляет материально-чувственная предметность (образность), *задний же план* – это «духовное содержание»³. Опираясь на лексику Гартмана, отмеченную пространственной аналогией (метафорой), художественное произведение правомерно уподобить трехмерному полупрозрачному предмету (будь то шар, многоугольник или куб), который повернут к воспринимающим всегда одной и той же стороной (подобно луне). «Передний», видимый план этого предмета обладает определенностью (хотя и не абсолютной). Это форма. «Задний» же план (содержание) просматривается неполно и гораздо менее определен; многое здесь угадывается, а то и вовсе остается тайной. При этом художественным произведениям присуща различная мера «прозрачности». В одних случаях она весьма относительна, можно сказать, невелика («Гамлет» У. Шекспира как великая загадка), в других же, напротив, максимальна: автор выговаривает главное впрямую и открыто, настойчиво и целеустремленно, как, например, Пушкин в оде «Вольность» или Л.Н. Толстой в «Воскресении».

Современный литературовед, как видно, «обречен» ориентироваться в чересполосице понятийно-терминологических построений. Ниже нами предпринимается опыт рассмотрения состава и строения литературного произведения на базе синтезирующей установки: взять как можно больше из того, что сделано теоретическим литературоведением разных направлений и школ, взаимно согласуя имеющиеся суждения. При этом за основу мы берем традиционные понятия формы и содержания, стремясь освободить их от всякого рода вульгаризаторских напластований, которые порождали и порождают недоверие к данным терминам.

Форма и содержание – философские категории, которые находят применение в разных областях знания. Слову «форма» (от *лат.* forma), родственны *др.-гр.* morphē и eidos. Слово «содержание» укоренилось в новоевропейских языках (content, Gehalt, contenu). В античной философии форма противопоставлялась материи. Последняя мыслилась как (151) бескачественная и хаотическая, подлежащая обработке, в результате которой возникают упорядоченные предметы, являющиеся формами. Значение слова «форма» при этом (у древних, а также в средние века, в частности у Фомы Аквинского) оказывалось близким смыслу слов «сущность», «идея», «Логос». «Формой я называю суть бытия каждой вещи», – писал Аристотель⁴. Данная пара понятий (материя – форма) возникла из потребности мыслящей части человечества обозначить созидательную, творческую силу природы, богов, людей.

В философии Нового времени (особенно активно в XIX в.) понятие «материя» было оттеснено понятием «содержание». Последнее стало логически соотноситься с формой, которая при этом мыслится по-новому: как *выразительно значимая*, воплощающая (материализующая) некую умопостигаемую сущность: общебытийную (природно-космическую), психическую, духовную. Мир выразительных форм гораздо шире области собственно художественных творений. Мы живем в этом мире и сами являемся его частью, ибо облик и поведение человека о чем-то свидетельствует и что-то выражает. Эта пара понятий (выразительно значимая форма и воплощаемое ею умопостигаемое содержание) отвечает потребности людей уяснить сложность предметов, явлений, личностей,

¹ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960; см. также: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

² См.: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 3–8.

³ См.: Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 134, 241.

⁴ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 198.

их многоплановость, и прежде всего – постигнуть их неявный, глубинный смысл, связанный с духовным бытием человека. 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 этом именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же – это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона.

Так понятая форма вторична, производна, зависима от содержания, а в то же время является условием существования предмета. Ее вторичность по отношению к содержанию не знаменует ее второстепенной значимости: форма и содержание – в равной мере необходимые стороны феноменов бытия. Применительно к предметам становящимся и эволюционирующим форма мыслится как начало стабильнее, охватывающее систему его устойчивых связей, а содержание – как составляющее сферу динамики, как стимул изменений¹. (152)

Формы, выражающие содержание, могут быть с ним сопряжены (связаны) по-разному: одно дело – наука и философия с их абстрактно-смысловыми началами, и нечто совсем иное – плоды художественного творчества, отмеченные образностью и преобладанием единичного и неповторимо-индивидуального. По словам Гегеля, наука и философия, составляющие сферу отвлеченной мысли, «обладают формой не положенной ей самою, внешней ей». Правомерно добавить, что содержание здесь не меняется при его переформлении: одну и ту же мысль можно запечатлеть по-разному. Скажем, математическая закономерность, выражаемая формулой « $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ », может быть с исчерпывающей полнотой воплощена словами естественного языка («квадрат суммы двух чисел равен...» – и так далее). Переформление высказывания здесь не оказывает решительно никакого воздействия на его содержание: последнее остается неизменным.

Нечто совершенно иное в произведениях искусства, где, как утверждал Гегель, содержание (идея) и его (ее) воплощение максимально соответствуют друг другу: *художественная идея*, являясь конкретной, «носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму»².

Эти обобщения были предварены романтической эстетикой. «Всякая истинная форма, – писал Авг. Шлегель, – органична, то есть определяется содержанием художественного произведения. Одним словом, форма есть не что иное, как полная значения внешность – физиономия каждой вещи, выразительная и не искаженная какими-либо случайными признаками, правдиво свидетельствующая о ее скрытой сущности»³. О том же языком критика-эссеиста говорил английский поэт-романтик С.Т. Колридж: «Легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона и Шекспира <...> без того, чтобы не заставить автора сказать иное или даже худшее <...> Те строки, которые могут быть изложены другими словами того же языка без потери для смысла, ассоциаций или выраженных в них чувств, наносят серьезный ущерб поэзии»⁴.

Говоря иначе, поистине художественное произведение исключает возможность переформления, которое являлось бы нейтральным к содержанию. Представим себе в хрестоматийно памятных словах из «Страшной мести» Гоголя («Чуден Днепр при тихой погоде») самую невинную (в рамках норм грамматики) синтаксическую правку: «Днепр при

¹ Наряду с очерченным нами значением слов «форма» и «содержание», насущным для гуманитарного знания, и в частности – литературоведения, бытует иное их использование. В областях обиходной и материально-технической форма понимается не в качестве выразительно значимой, а как *пространственная*: твердая, пустая, могущая быть заполненной более мягкой и податливой материей, выступающей как ее содержание. Таковы, скажем, песочница («формочка»), наполняемая в детских играх песком или снегом; либо сосуд и пребывающая в нем жидкость. Подобное применение пары понятий «форма» и «содержание», естественно, не имеет никакого отношения к сфере духовной, эстетической, художественной. Связь *выразительно* значимых форм с содержанием является *внепространственной, нематериальной, умопостигаемой*.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 79–81.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 131–132.

⁴ Колридж С.Т. Избранные труды. М., 1987. С. 50, 49.

тихой погоде чуден», – и очарование гоголевского пейзажа исчезает, подменяясь какой-то нелепицей. По метким словам А. Блока, душевный строй поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания. А по формулировке ряда ученых начала XX в. (начиная с представителей немецкой эстетики рубежа столетий), в произведениях искусства наличествует и играет решающую роль *содержательная* (содержательно наполненная) *форма* (Gehalterfüllte Form – по Й. Фолькельту). В эту же эпоху была высказана мысль о значимости форм речевой деятельности как таковой. Здесь, писал Ф. де Соссюр, «материальная единица (т.е. слово в его фонетическом облике. – В. Х.) существует лишь в силу наличия у нее смысла», а «смысл, функция существуют лишь благодаря тому, что они опираются на какую-то материальную форму»¹.

В отечественном литературоведении понятие содержательной формы, едва ли не центральное в составе теоретической поэтики, обосновал М.М. Бахтин в работах 20-х годов. Он утверждал, что художественная форма не имеет смысла вне ее корреляции с содержанием, которое определяется ученым как познавательно-этический момент эстетического объекта, как опознанная и оцененная действительность: «момент содержания» позволяет «осмыслить форму более существенным образом», чем грубо гедонистически. В другой формулировке о том же: художественной форме нужна «внеэстетическая весомость содержания». Опираясь словосочетаниями «содержательная форма», «оформленное содержание», «формообразующая идеология», Бахтин подчеркивал нераздельность и неслиянность формы и содержания, говорил о важности «эмоционально-волевой напряженности формы»². «В каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, – писал он, – в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего оформления»³.

В приведенных словах убедительно и четко охарактеризован важнейший принцип художественной деятельности: установка на *единство содержания и формы* в создаваемых произведениях. Сполна осуществленное единство формы и содержания делает произведение *органически целостным* (о значении термина «целостность» см. с. 17), как бы живым существом, рожденным, а не рассудочно (механически) сконструированным. Еще Аристотель отмечал, что поэзия призвана «производить удовольствие, подобно единому живому существу»⁴. Сходные мысли о художественном творчестве высказывали Ф.В. Шеллинг, (154) В.Г. Белинский (уподобивший сотворение произведения деторождению), особенно настойчиво – Ал. Григорьев, сторонник «органической критики».

Произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может представлять как некий аналог упорядоченного, целостного бытия. В подобных случаях (а им нет числа) художественное творчество (воспользуемся словами Вяч. Иванова) вершится не на почве «духовного голода», а «от полноты жизни»⁵. Данная традиция восходит к дифирамбам, гимнам, акафистам и тянется ко многому в литературе XIX–XX вв. (проза Л.Н. Толстого 50–60-х годов, поэзия Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака). Художественная структура оказывается «мироподобной», а целостность произведения возникает как «эстетическое выражение целостности самой действительности»⁶.

Но так бывает не всегда. В литературе близких нам эпох, творимой на почве «духовного голода», художественная целостность возникает как результат творческого преодоления несовершенства жизни. А.Ф. Лосев, напомнив о том, что существующее не имеет «всеобщего оформления и единства», утверждает, что искусство, так или иначе устрем-

¹ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1977. С. 172.

² Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 266–267, 283–284.

³ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). С. 156–157.

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 118.

⁵ Иванов Вяч. О Шиллере // Иванов Вяч. По звездам. С. 82.

⁶ Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблема жанра в англо-американской литературе: Сб. научных трудов. Вып. 2. Свердловск, 1976. С. 9.

ленное к преобразению человеческой реальности, воздвигает свои структуры в *противовес* искаженному бытию¹.

Заметим, что понятие художественной целостности в XX в. неоднократно оспаривалось. Таковы концепция конструктивистов и теоретические построения формальной школы в 20-е годы, когда акцентировались рассудочно-механические, ремесленные аспекты искусства. Знаменательно название статьи Б.М. Эйхенбаума: «Как сделана «Шинель» Гоголя». В. Б. Шкловский полагал, что «единство литературного произведения» – это лишь околонучный миф и что «монолитное произведение» возможно только «как частный случай»: «Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют»². Понятие целостности подверглось прямой и решительной атаке в постмодернизме, выдвинувшем концепцию деконструкции. Тексты (в том числе художественные) здесь рассматриваются в свете предпосылки их заведомой нецельности и противоречивости, взаимной несогласованности их звеньев. В такого рода скепсисе и подозрительности есть свои резоны, пусть и относительные. Мир плодов художественной деятельности – это не реальность сполна (155) осуществленного совершенства, а сфера нескончаемой *устремленности* к созданию произведений, обладающих целостностью.

Итак, в художественном произведении различимы начала формально-содержательные и собственно содержательные. Первые, в свою очередь, разноплановы. В составе формы, несущей содержание, традиционно выделяются *три стороны*, необходимо наличествующие в любом литературном произведении. Это, во-первых, *предметное* (предметно-изобразительное) *начало*, все те единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют *мир* художественного произведения (бытуют также выражения «поэтический мир», «внутренний мир» произведения, «непосредственное содержание»). Это, во-вторых, собственно словесная ткань произведения: *художественная речь*, нередко фиксируемая терминами «поэтический язык», «стилистика», «текст». И, в-третьих, это соотнесенность и расположение в произведении единиц предметного и словесного «рядов», т.е. *композиция*. Данное литературоведческое понятие сродни такой категории семиотики, как структура (соотношение элементов сложно организованного предмета).

Выделение в произведении трех его основных сторон восходит к античной риторике. Неоднократно отмечалось, что оратору необходимо: 1) найти материал (т.е. избрать предмет, который будет подан и охарактеризован речью); 2) как-то расположить (построить) этот материал; 3) воплотить его в таких словах, которые произведут должное впечатление на слушателей. Соответственно у древних римлян бытовали термины *inventio* (изобретение предметов), *dispositio* (их расположение, построение), *elocutio* (украшение, под которым разумелось яркое словесное выражение).

Теоретическое литературоведение, характеризуя произведение, в одних случаях сосредоточивается более на его предметно-словесном составе (Р. Ингарден с его понятием «многоуровневости»), в других – на моментах композиционных (структурных), что было характерно для формальной школы и еще более для структурализма. В конце 20-х годов Г.Н. Пospelов, намного обгоняя науку своего времени, отметил, что предмет теоретической поэтики имеет *двойкий* характер: 1) «отдельные свойства и стороны» произведений (образ, сюжет, эпитет); 2) «связь и взаимоотношения» этих явлений: строение произведения, его структура³. Содержательно значимая форма, как видно, многопланова. При этом предметно-словесный *состав* произведения и его *построение* (композиционная организация) неразрывны, равнозначны, в одинаковой мере необходимы.

Особое место в литературном произведении принадлежит *содержательному* пласту. Его правомерно охарактеризовать не как еще одну (четвертую) сторону произведения, а как его субстанцию. *Художественное содержание* являет собой единство объективного и субъективного начал. Это совокупность того, что пришло к автору

¹ См.: Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 301.

² Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 215–216.

³ См.: Пospelов Г.Н. К методике историко-литературного исследования // Литературоведение: Сб. статей / Под ред. В.Ф. Переверзева. М., 1928. С. 42–43.

извне и им познано (о *тематике* искусства см. с. 40–53), и того, что им выражено и идет от его воззрений, интуиции, черт индивидуальности (о художественной субъективности см. с. 54–79).

Термину «содержание» (художественное содержание) более или менее синонимичны слова «концепция» (или «авторская концепция»), «идея», «смысл» (у М.М. Бахтина: «последняя смысловая инстанция»). В. Кайзер, охарактеризовав предметный слой произведения (Gnhalt), его речь (Sprachliche Formen) и композицию (Aufbau) как основные *понятия анализа*, назвал содержание (Gehalt) *понятием синтеза*. Художественное содержание и в самом деле является синтезирующим началом произведения. Это его глубинная основа, составляющая назначение (функцию) формы как целого.

Художественное содержание воплощается (материализуется) не в каких-то отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности того, что в произведении наличествует. Согласимся с Ю.М. Лотманом: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План – идея архитектора, структура здания – ее реализация»¹.

Основываясь на высказанных соображениях) мы подробно охарактеризуем различные аспекты содержательной формы и далее обсудим принципы научного рассмотрения литературных произведений.

2. Мир произведения

§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же – его самого как душевно-телесное единство. Мир произведения составляет реальность как «вещную», так и «личностную». (Под вещь философия XX в. понимает бытие пассивное и безгласное, личностное же начало понимается как активное и говорящее бытие.) В литературных произведениях эти два начала неравно(157)равны: в центре находится не «мертвая природа», а реальность живая, человеческая, личностная (пусть лишь потенциально).

Мир произведения составляет неотъемлемую грань его формы (конечно же, содержательной). Он находится как бы между собственно содержанием (смыслом) и словесной тканью (текстом). Заметим, что слово «мир» используется в литературоведении и в ином, более широком значении – «как синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т.д.»².

Понятие «художественный мир произведения» (иногда именуемый «поэтическим», или «внутренним») укоренено в литературоведении разных стран. У нас оно было обосновано Д.С. Лихачевым³. Важнейшие свойства мира произведения – его нетождественность первичной реальности, участие вымысла в его создании, использование писателями не только жизнеподобных, но и условных форм изображения (см. с. 94–96). В литературном произведении царят особые, собственно художественные законы. «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, – писал У. Эко, комментируя свой роман «Имя розы», – в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 37–38.

² См.: Чернец Л.В. Мир литературного произведения// Художественная литература в социокультурном контексте. Лоспеловские чтения, М.) 1997. С. 32.

³ См.: Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения// Вопр. литературы. 1968. № 8.

произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале <...> Писатель – пленник собственных предпосылок»¹.

Мир произведения – это художественно освоенная и *преображенная реальность*. Он многопланов. Наиболее *крупные единицы* словесно-художественного мира – персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя, далее, то, что правомерно назвать *компонентами* изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая предметность предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов (см. с. 196–201). Наконец, малым и неделимым звеном художественной предметности являются единичные *подробности* (детали) изображаемого², порой четко и активно (158) выделяемые писателями и обретающие относительно самостоятельную значимость. Так, Б.Л. Пастернак замечал, что в стихах А.А. Ахматовой его чарует «красноречие подробностей». Он придавал деталям в поэзии некий философический смысл. Последние строки стихотворения «Давай ронять слова. ...» («<...> жизнь, как тишина/ Осенняя, – подробна») предварены суждением о «боге деталей» как «всесильном боге любви».

От эпохи к эпохе предметный мир произведений все шире и настойчивее осваивается в его мельчайших подробностях. Писатели и поэты как бы вплотную приближаются к изображаемому.

Когда сюда на этот гордый гроб
Придете кудри наклонять и плакать

По поводу этих строк из пушкинского «Каменного гостя» Ю.К. Олеша заметил: «Кудри наклонять» – это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления <...> Во всяком случае, это шаг поэта в иную, более позднюю поэтику»³.

Своего рода максимума детализация изображаемого достигла в литературе второй половины XIX столетия – и на Западе, и в России. Знаменательно утверждение Л.Н. Толстого, что воздействие на читателя «только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства»⁴.

Обратимся к различным пластам (граням) мира литературного произведения.

§ 2. ПЕРСОНАЖ И ЕГО ЦЕННОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ

В литературных произведениях неизменно присутствуют и, как правило, попадают в центр внимания читателей образы людей, а в отдельных случаях – их подобию: очеловеченных животных, растений («Attalea princeps» В.М. Гаршина) и вещей (сказочная избушка на курьих ножках). Существуют разные формы присутствия человека в литературных произведениях. Это повествователь-рассказчик, лирический герой и *персонаж*, способный явить человека с предельной полнотой и широтой. Этот термин взят из французского языка и имеет латинское происхождение. Словом «persona» древние римляне обозначали маску, которую надевал актер, а позднее – изображенное в художественном произведении лицо. В качестве синонимичных данному термину ныне бытуют словосочетания «литературный герой» и «действующее лицо». Однако эти выражения несут в себе и дополнительные (159) значения: слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека, а словосочетание действующее

¹ Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 438–439.

² См.: Добин Е. Искусство детали. Л., 1975.

³ Олеша Ю.К. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 209.

⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 128.

лицо» – тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в совершении поступков¹.

Персонаж – это либо плод чистого вымысла писателя (Гулливер и лилипуты у Дж. Свифта; лишившийся носа майор Ковалев у Н.В. Гоголя) либо результат домысливания облика реально существовавшего человека (будь то исторические личности или люди, биографически близкие писателю, а то и он сам); либо, наконец, итог обработки и до-страивания уже известных литературных героев, каковы, скажем, Дон Жуан или Фауст. Наряду с литературными героями как человеческими индивидуальностями, порой весьма значимыми оказываются групповые, коллективные персонажи (толпа на площади в нескольких сценах «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, свидетельствующая о мнении народном и его выражающая).

Персонаж имеет как бы двоякую природу. Он, во-первых, является субъектом изображаемого действия, стимулом развертывания событий, составляющих сюжет. Именно с этой стороны подошел к персонажной сфере В.Я. Пропп в своей всемирно известной работе «Морфология сказки» (1928). О сказочных героях ученый говорил как о носителях определенных функций в сюжете и подчеркивал, что изображаемые в сказках лица значимы прежде всего как факторы движения событийных рядов. Персонаж как действующее лицо нередко обозначается термином *актант* (лат. действующий).

Во-вторых, и это едва ли не главное, персонаж имеет в составе произведения значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда): он выступает как носитель стабильных и устойчивых (порой, правда, претерпевающих изменения) свойств, черт, качеств (см. с. 35–40 «Типическое и характерное»).

Персонажи характеризуются с помощью совершаемых ими поступков (едва ли не в первую очередь), а также форм поведения и общения (ибо значимо не только то, что совершает человек, но и то, как он при этом себя ведет), черт наружности и близкого окружения (в частности – принадлежащих герою вещей), мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении (как и в реальной жизни) имеют определенную равнодействующую – своего рода центр, который М.М. Бахтин называл *ядром личности*, А.А. Ухтомский – *доминантой*, определяемой *отправными интуициями* человека. Для обозначения устойчивого стержня сознания и поведения людей широко используется словосочетание *ценностная ориентация*. (160) «Нет ни одной культуры, – писал Э. Фромм, – которая могла бы обойтись без системы ценностных ориентаций или координат». Есть эти ориентации, продолжал ученый, «и у каждого индивидуума»².

Ценностные ориентации (их можно также назвать жизненными позициями) весьма разнородны и многоплановы. Сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности религиозно-нравственные, собственно моральные, познавательные, эстетические. Они связаны и со сферой инстинктов, с телесной жизнью и удовлетворением физических потребностей, со стремлением к славе, авторитету, власти.

Позиции и ориентации как реальных, так и вымышленных писателями лиц нередко имеют облик идей и жизненных программ. Таковы «герои-идеологи» (термин М.М. Бахтина) в романтической и послеромантической литературе. Но ценностные ориентации часто бывают и внерациональными, непосредственными, интуитивными, обусловленными самой натурой людей и традицией, в которой они укоренены. Вспомним лермонтовского Максима Максимыча, не любившего «метафизических прений», или толстовскую Наташу Ростову, которая «не удостаивала быть умной».

Герои литературы разных стран и эпох бесконечно многообразны. Вместе с тем в персонажной сфере явственна повторяемость, связанная с жанровой принадлежностью произведения и, что еще важнее, с ценностными ориентациями действующих лиц. Существуют своего рода литературные «сверхтипы» – надэпохальные и интернациональные. Подобных сверхтипов немного. Как отмечали М.М. Бахтин и (вслед за ним) Е.М. Мелетин-

¹ О персонаже и истории его теоретического рассмотрения см.: *Мартыанова С.А.* Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997. С. 10–32.

² *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994. С. 200. См.: *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994.

ский¹, на протяжении многих веков и даже тысячелетий в художественной словесности доминировал человек *авантюрно-героический*, который твердо верит в свои силы, в свою инициативу, в способность добиться поставленной цели. Он проявляет свою сущность в активных поисках и решительной борьбе, в приключениях и свершениях², и живет представлением о своей особой миссии, о собственной исключительности и неуязвимости. Емкие и меткие формулы жизненных позиций таких героев мы находим в ряде литературных произведений. Например: «Когда помочь себе ты можешь сам,/ Зачем взывать с мольбою к небесам?! Нам выбор дан. Те правы, что посмели;/ Кто духом слаб, тот не достигнет цели./ «Несбыточно!» – так говорит лишь тот,/ Кто мешкает, колеблется и ждет» (161) (У. Шекспир. «Конец – делу венец». Пер. М. Донского). «Под клобуком свой замысел отважный/ Обдумал я, готовил миру чудо», – рассказывает о себе пушкинский Григорий Отрепьев. А в романе «Братья Карамазовы» черт так выразил сокровенные помыслы Ивана: «Где стану я, там сейчас же будет первое место».

Персонажи, принадлежащие к авантюрно-героическому сверхтипу, стремятся к славе, жаждут быть любимыми, обладают волей «изживать фабулизм жизни»³, т.е. склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать. Авантюрно-героический персонаж – своего рода избранник или самозванец, энергия и сила которого реализуются в стремлении достигнуть каких-то внешних целей.

Сфера этих целей весьма широка: от *служения* народу, обществу, человечеству до эгоистически своевольного и не знающего границ *самоутверждения*, связанного с хитрыми проделками, обманом, а порой с преступлениями и злодействами (вспомним шекспировского Макбета и его жену).

К первому «полюсу» тяготеют персонажи героического эпоса. Таков храбрый и рассудительный, великодушный и благочестивый Эней во всемирно известной поэме Вергилия. Верный долгу перед родной Троей и своей исторической миссии, он, по словам Т. С. Элиста, «от первого до последнего вздоха» – «человек судьбы»: не авантюрист, не интриган, не бродяга, не карьерист, – он исполняет предназначенное ему судьбой не по принуждению или случайному указу, и уж конечно, не из жажды славы, а потому что волю свою подчинил некой высшей власти <...> великой цели»⁴ (имеется в виду основание Рима). В ряде же других эпопей, в том числе «Илиаде» и «Одиссее», героические деяния персонажей совмещаются с их своеволием и авантюризмом (подобное сочетание и в Прометее, который, однако, на многие века стал символом жертвенного служения людям).

О сущности героического говорилось много (см. с. 69–71). Понятие авантюристичности (авантюризма) применительно к литературе уяснено гораздо менее. М.М. Бахтин связывал авантюрное начало с решением задач, продиктованных «вечной человеческой природой – самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью»⁵. В дополнение к этому заметим, что авантюризм вполне может стимулироваться самодовлеюще игровыми импульсами человека (Кочкарев в «Женитьбе» Н.В. Гоголя, Остап Бендер у И. Ильфа и (162) В. Петрова), а также жаждой власти, как у пушкинских Гришки Отрепьева и Емельяна Пугачева.

Авантюрно-героический сверхтип, воплощающий устремленность к новому во что бы то ни стало (т.е. динамическое, бродильное, будоражащее начало человеческого мира), представлен словесно-художественными произведениями в различных модификациях, одна на другую не похожих.

Во-первых, это боги исторически ранних мифов и наследующие их черты народно-эпические герои от Арджуны (индийская «Махабхарата»), Ахилла, Одиссея, Ильи Муром-

¹ См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

² Н. Фрай, видный представитель ритуально-мифологической школы, утверждал, что центральным в фольклоре и литературе является миф поисков-приключений героя, стремящегося к достижению своей цели (См.: Фрай Н.Н. The archetypes of literature // Myth and literature: Theory and practice. London, 1966.)

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 138.

⁴ Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 256. См. также: Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. Т. 1.

⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 176.

ца до Тилия Уленшпигеля и Тараса Бульбы, неизменно возвышаемые и поэтизируемые. В том же ряду – центральные фигуры средневековых рыцарских романов и их подобия в литературе последних столетий, каковы персонажи детективов, научной фантастики, приключенческих произведений для юношества, порой и «большой» литературы (вспомним Руслана и молодого Дубровского у Пушкина, героя пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак», Ланцелота из «Дракона» Е. Шварца).

Во-вторых, это романтически настроенные бунтари и духовные скитальцы в литературе XIX–XX вв. – будь то гетевский Фауст, байроновский Каин, лермонтовский Демон, ницшевец Заратустра либо (в иной, приземленной вариации) такие герои-идеологи, как Онегин, Печорин, Бельтов, Раскольников, Орест («Мухи» Ж.-П. Сартра). Названные персонажи (Заратустра – знаменательное исключение) – как бы полугерои, а то и антигерои, каковы, к примеру, центральное лицо «Записок из подполья» и Ставрогин у Ф.М. Достоевского. В облике и судьбах персонажей этого, так сказать «демонического», ряда обнаруживается тщета интеллектуального и прочего авантюризма, лишённого связей с нравственностью и культурной традицией большого исторического времени¹.

В-третьих, героико-авантюрному началу в какой-то мере причастны романтически настроенные персонажи, которые чужды какому-либо демонизму, верят тому, что их душа прекрасна, и жаждут реализовать свои богатые возможности, считая себя некими избранниками и светочами. Подобного рода ориентации в освещении писателей, как, правило, внутренне кризисны, исполнены горестного драматизма, ведут к тупикам и катастрофам. По словам Гегеля, «новыми рыцарями являются по преимуществу юноши, которым приходится пробиваться сквозь мирской круговорот, осуществляющийся вместо их идеалов». Подобные герои, продолжает немецкий философ, «считают несчастьем» то, что факты прозаической реальности «жестоко (163) противодействуют их идеалам и бесконечному закону сердца»: они полагают, что «надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить, улучшить мир или, по крайней мере, вопреки ему, создать на земле небесный уголок»². Подобного рода персонажи (вспомним гетевского Вертера, пушкинского Ленского, гончаровского Адуева-младшего, чеховских персонажей) героями в полном смысле слова не являются. Их высокие помыслы и благородные порывы оказываются иллюзорными и тщетными; романтически настроенные персонажи терпят поражения, страдают, гибнут либо со временем примиряются с «низменной прозой» существования, становятся обывателями, а то и карьеристами. «Герой, – отмечает Г.К. Косиков, основываясь на писательском опыте Стендаля, Бальзака, Флобера, – становится носителем идеала и деградации одновременно»³.

Таким образом, герой романтической и послеромантической литературы (как в его «демонической», так и в «прекраснодушной» разновидности), сохраняя свою причастность авантюрно-героическому сверхтипу (ореол собственной исключительности, воля к масштабным обретениям и свершениям), вместе с тем предстал как симптом и свидетельство культурно-исторической кризисности и даже исчерпанности этого сверхтипа.

Среди персонажей, принадлежащих данному сверхтипу, в-четвертых, мы находим и собственно авантюристов, еще в меньшей степени героичных, нежели перечисленные выше. От трикстеров ранних мифов тянутся нити к действующим лицам новеллистики средневековья и Возрождения, а также авантюрных романов. Знаменательно критическое доосмысление авантюризма в литературе Нового времени, наиболее явственное в произведениях о Дон Жуане (начиная с Тирсо де Молина и Мольера). Последовательно антиавантюрную направленность имеют образы искателей места в высшем обществе, карьеристов в романах О. де Бальзака, Стендаля, Ги де Мопассана. Германн в «Пиковой даме» Пушкина, Чичиков у Гоголя, Ракитин и Петр Верховенский у Достоевского, Борис

¹ О чертах сходства между Онегиным и Ставрогиным как симптоматически значимых в составе русской жизни и литературы XIX в. см.: *Бочаров С.Г.* Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // *Московский пушкинист*. 1. М., 1995.

² *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 304–305.

³ *Косиков Г.К.* К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // *Проблема жанра в литературе средневековья*. Вып. 1. М., 1994. С. 69.

Друбецкой у Толстого – в этом же ряду. В иных, тоже весьма разных вариациях (и далеко не апологетично) запечатлен тип авантюриста в таких фигурах литературы нашего столетия, как Феликс Круль у Т. Манна, знаменитый Остап Бендер Ильфа и Петрова и гораздо менее популярный Комаровский в «Докторе Живаго» Пастернака.

Совсем иной, можно сказать, полярный авантюрно-героическому «сверхтип» явлен в средневековых житиях и тех произведениях (в том числе близких нам эпох), которые в большей или меньшей степени, прямо или косвенно наследуют житийную традицию или ей сродны. (164) Этот сверттип правомерно назвать *житийно-идиллическим*. О родстве житийной святости и идиллических ценностей (о них см. с. 72–73) ярко свидетельствует прославленная «Повесть о Петре и Февронии Муромских», где «ореолом святости окружается не аскетическая монастырская жизнь, а идеальная супружеская жизнь в миру и мудрое единоедержавное управление своим княжеством»¹.

Персонажи подобного рода не причастны какой-либо борьбе за успех. Они пребывают в реальности, свободной от поляризации удач и неудач, побед и поражений, а в пору испытаний способны проявить стойкость, уйдя от искусов и тупиков отчаяния (что подтверждают слова об одном из претерпевших несправедливость героев Шекспира: он обладает даром переводить «на кроткий, ясный лад судьбы суровость» – «Как вам это понравится»). Даже будучи склонным к умственной рефлексии, персонажи этого рода (например, лесковский Савелий Туберозов) продолжают пребывать в мире аксиом и непререкаемых истин, а не глубинных сомнений и неразрешимых проблем. Духовные колебания в их жизни либо отсутствуют, либо оказываются кратковременными и, главное, вполне преодолимыми (вспомним: «странную и неопределенную минуту» Алеши Карамзова после смерти старца Зосимы), хотя эти люди и склонны к покаянным настроениям. Здесь наличествуют *твердые* установки сознания и поведения: то, что принято называть верностью нравственным устоям. Подобные персонажи укоренены в близкой реальности с ее радостями и горестями, с навыками общения и повседневными занятиями. Они открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к каждому другому, готовы к роли «деятелей связи и общения» (М.М. Пришвин). Им, прибегая к терминологии А.А. Ухтомского, присуща «доминанта на другое лицо».

В русской литературной классике XIX–XX вв. житийно-идиллический сверттип представлен весьма ярко и широко. Здесь и Татьяна восьмой главы «Евгения Онегина», и «групповой портрет» Гриневых и Мироновых в «Капитанской дочке», и князь Гвидон («Сказка о царе Салтане»), которому не понадобилось идти за тридевять земель в поисках счастья. В послепушкинской литературе – это Максим Максимыч М.Ю. Лермонтова, действующие лица семейных хроник С.Т. Аксакова, старосветские помещики Н.В. Гоголя, персонажи «Семейного счастья», Ростовы и Левин у Л.Н. Толстого, князь Мышкин и Маркар Иванович, Тихон и Зосима у Ф.М. Достоевского. Можно было бы назвать также многих героев А.Н. Островского, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. В том же ряду – Турбины у М.А. Булгакова, герой и героиня рассказа «Фро» (165) А.П. Платонова, Матрена А.И. Солженицына, ряд персонажей нашей «деревенской» прозы (например, Иван Африканович в «Привычном деле» В.И. Белова, герой рассказа «Алеша Бесконвойный» В.М. Шукшина). Обратившись к русскому зарубежью, назовем прозу Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева (в частности – Горкина из «Лета Господня» и «Богомолья»). В литературах других стран подобного рода лица глубоко значимы у Ч. Диккенса, а в наш век – в исполненных трагизма романах и повестях У. Фолкнера.

У истоков житийно-идиллического сверттипа – персонажи древнегреческого мифа Филемон и Бавкида, которые были награждены богами за верность в любви друг к другу, за доброту и гостеприимство: их хижина превратилась в храм, а им самим были дарованы долголетие и одновременная смерть. Отсюда тянутся нити к идиллиям Феокрита, «Буколкам» и «Георгикам» Вергилия, роману-идиллии «Дафнис и Хлоя» Лонга, к Овидию, впрямую обратившемуся к мифу о Филемоне и Бавкиде, и – через многие века – к И.В. Гете (соответствующий эпизод второй части «Фауста», а также поэма «Герман и Доротея»). У первоначал рассматриваемого «сверттипа» – миф не о богах, а о людях, о челове-

¹ Кусков В.В. История древнерусской литературы, 5-е изд., испр. и доп. М., 1989. С. 213.

ском В человеке (но не человекобожеском, если прибегнуть к лексике, характерной для начала русского XX в.).

Житийно-идиллический сверхтип был намечен также дидактическим эпосом Гесиода. В «Трудах и днях» отвергалась гомеровская апология воинской удали, добычи и славы, воспевались житейский здравый смысл и мирный крестьянский труд, высоко оценивались благонравие в семье и нравственное устройство, которое опирается на народное предание и опыт, запечатленный в пословицах и баснях.

Мир персонажей рассматриваемого ряда предварялся и древнегреческими симпозиумами, породившими традицию дружественного умственного собеседования. В этой связи важна фигура Сократа как реальной личности и как героя платоновских диалогов, где великий мыслитель древности предстает как инициатор и ведущий участник мирных и доверительных бесед, зачастую сопровождаемых доброжелательными улыбками. Наиболее ярким в этом отношении диалог «Федон» – о последних часах жизни философа.

В становлении житийно-идиллического сверхтипа сыграла свою роль и сказка с ее интересом к ценному в неявном и безвидном, будь то падчерица Золушка или Иванушка-дурачок, или добрый волшебник, чертами которого обладает мудрец-книжник Просперо из шекспировской «Бури».

Герои житийно-идиллической ориентации характеризуются неотчужденностью от реальности и причастностью окружающему, их поведение является творческим при наличии «родственного внимания» к миру (М.М. Пришвин). По-видимому, есть основания говорить о тенденции развития литературы: от позитивного освещения авантюрно-героических ориентаций к их критической подаче и ко все более (166) ясному разумению и образному воплощению ценностей житийно-идиллических. Данная тенденция, в частности, с классической отчетливостью сказалась в творческой эволюции АС. Пушкина (от «Кавказского пленника» и «Цыган» к «Повестям Белкина» и «Капитанской дочке»). Она находит обоснование и объяснение в опытах философствования нашего столетия. Так, современный немецкий философ Ю. Хабермас утверждает, что инструментальное действие, ориентированное на успех, со временем уступает место *коммуникативному* действию, направленному на установление взаимопонимания и устремленному к единению людей¹.

Литературные персонажи могут представлять не только «носителями» ценностных ориентаций, но и воплощениями безусловно отрицательных черт либо средоточием попоранной, подавленной, несостоявшейся человечности. У истоков «отрицательного» сверхтипа, достойного осмеяния и обличения, проходящего через века, – горбатый и кося, ворчливый и насмешливый Терсит, враг Ахилла и Одиссея, о котором рассказано в «Илиаде». Это едва ли не первый в европейской литературе *антигерой*². Слово это введено в обиход Ф.М. Достоевским: «Тут нарочно собраны все черты для антигероя» («Записки из подполья»). Подавленная человечность воплощена в мифе о Сизифе, обреченном на безысходно тяжкое своей бессмысленностью существование. Здесь человеку уже не до ценностных ориентаций! Сизифа как архетипическую фигуру рассмотрел А. Камю в своей работе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде». Названные персонажи древнегреческой мифологии предвосхищают многое в литературе более поздних и близких нам эпох.

В реальности, где нет места каким-либо достойным человека ориентирам и целям, живут многие персонажи русских писателей XIX в., в частности – Н.В. Гоголя. Вспомним, к примеру, сумасшедшего Поприщина, или Акакия Акакиевича с его шинелью, или лишившегося носа майора Ковалева. «Ведущей гоголевской темой, – утверждает С.Г. Бочаров, – было «раздробление», исторически широко понимаемое как сущность всего европейского Нового времени, кульминации достигшее в XIX веке; характеристика современной жизни во всех ее проявлениях как раздробленной, дробной <...> распространяется на самого человека <...> В петербургских повестях Гоголя с героем-чиновником был установлен особый масштаб изображения человека. Этот масштаб таков, что человек воспринимается как частица и дробная величина (если не «нуль», как внушает Поприщину начальник (167) отделения)». Человек здесь, продолжает Бочаров, говоря о герое «Шинели», –это

¹ См.: Современная западная теоретическая социология. Вып. 1. М., 1992. С. 21, 23, 232–233.

² См.: Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Антигерой// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

«существо <...> приведенное не только к абсолютному минимуму человеческого существования, ценности и значения, но просто к нулю всего этого»: «Акакий Акакиевич не просто «маленький человек». Он, можно сказать, еще «меньше» маленького человека, ниже самой человеческой меры»¹.

Многие персонажи «послегоголевской» литературы всецело подчинены безжизненной рутине) омертвевшим стереотипам среды, подвластны собственным эгоистическим побуждениям. Они либо томятся однообразием и бессмысленностью существования, либо с ним примиряются и чувствуют себя удовлетворенными. В их мире присутствует, а то и безраздельно царит то, что Блок назвал «необъятной) серой паучиной скуки»². Таковы герой рассказа «Ионыч» и многочисленные его подобию у Чехова, такова (в неповторимо своеобразной вариации) атмосфера ряда произведений Достоевского. Вспомним страшный образ, возникший в воображении Свидригайлова: вечность как запущенная деревенская баня с пауками.

Человек, загнанный (или загнавший себя) в тупик скуки, неоднократно осознавался и изображался писателями как ориентированный лишь гедонистически – на телесные наслаждения, как чуждый нравственности, терпимый к злу и склонный к его апологии. «В романистике XVIII века, — отмечает Г.К. Косиков (называя предшественников Ш. Бодлера в западноевропейской литературе – Мариво, Лесажа, Прево, Дидро и де Сада), – гедонизм и его обратная сторона, зло) были подвергнуты тщательному, разностороннему и впечатляюще безрадостному анализу»³.

Говоря о персонажах Достоевского как предваривших человеческую реальность ряда произведений XX в. Ю. Кристева не без оснований пользуется такими словосочетаниями, как «треснувшие я», «расщепленные субъекты», носители «разорванного сознания»⁴. Человек, у которого ценностные ориентиры пошатнулись либо отсутствуют вовсе, стал предметом пристального внимания писателей нашего столетия. Это и ужасы Ф. Кафки, и театр абсурда, и образы участников массового уничтожения людей, и художественная концепция человека как монстра, существа чудовищного⁵. (168)

Такова (в самых приблизительных очертаниях) персонажная сфера литературного произведения, если посмотреть на нее в ракурсе аксиологии (теории ценностей).

§ 3. ПЕРСОНАЖ И ПИСАТЕЛЬ (ГЕРОЙ И АВТОР)

Автор неизменно выражает (конечно же, языком художественных образов, а не прямыми умозаключениями) свое отношение к позиции, установкам, ценностной ориентации своего персонажа (героя – в терминологии М.М. Бахтина). При этом образ персонажа (подобно всем иным звеньям словесно-художественной формы) предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности (произведения как такового). Он зависит от этой целостности, можно сказать, по воле автора ей служит. При сколько-нибудь серьезном освоении персонажной сферы произведения читатель неотвратимо проникает и в духовный мир автора: в образах героев усматривает (прежде всего непосредственным чувством) творческую волю писателя. Соотнесенность ценностных ориентаций автора и героя составляет своего рода первооснову литературных произведений, их неявный стержень, ключ к их пониманию, порой обретаемый весьма нелегко. «Воспринимая героев как людей», писал Г.А. Гуковский, мы постигаем их одновременно и как некую «идейную сущность»: каждому из читателей подобает ощутить и осознать «не только мое от-

¹ Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица// Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 136–138.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. с. 67.

³ Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни»// Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993. С. 19.

⁴ Кристева Ю. Разрушение поэтики// Вестник /МГУ. Филология. 1994. № 5.

⁵ См.: Смирнов И.П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое лит. обозрение. 1993. № 3.

ношение к данному действующему лицу, но и отношение к нему же автора, и, что, пожалуй, важнее всего, мое отношение к отношению автора»¹.

Отношение автора к герою может быть по преимуществу либо отчужденным, либо родственным, но не нейтральным. О близости или чуждости своим персонажам писатели говорили неоднократно. «Я, – писал в прологе к «Дон Кихоту» Сервантес, – только считаюсь отцом Дон Кихота, – на самом деле я его отчим, и я не собираюсь идти проторенной дорогой и, как это делают иные, почти со слезами на глазах умолять тебя, дражайший читатель, простить моему детищу его недостатки или же посмотреть на них сквозь пальцы».

В литературных произведениях так или иначе наличествует дистанция между персонажем и автором. Она имеет место даже в автобиографическом жанре, где писатель с некоторого временного расстояния осмысливает собственный жизненный опыт. Автор может смотреть на своего героя как бы снизу вверх (жизня святых), либо, напротив, сверху вниз (произведения обличительно-сатирического характера). Но наиболее глубоко укоренена в литературе (особенно последних столетий) (169) ситуация сущностного равенства писателя и персонажа (не знаменующая, конечно же, их тождества). Пушкин настойчиво давал понять читателю «Евгения Онегина», что его герой принадлежит к тому же кругу, что и он сам («добрый мой приятель»). По словам В.Г. Распутина, важно, «чтобы автор не чувствовал себя выше своих героев и не делал себя опытнее их»: «Только равноправие во время работы самым чудесным образом и порождает живых героев, а не кукольные фигурки»².

При подобном внутреннем равенстве может возникать своего рода диалогическое отношение писателя к вымышленному и изображаемому им лицу. На это обратил внимание М.М. Бахтин: «Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству». И утверждал, что «монологический единый мир авторского сознания <...> в романе Достоевского становится частью, элементом целого». Диалогическая позиция автора, по мысли ученого, «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя», сознание которого «равноправно» его собственному. В то же время Бахтин признавал, что «во всяком литературном произведении» наличествует «последняя смысловая инстанция творящего», т.е. творческая воля автора *объемлет* сотворенный ею мир персонажей³. По словам ученого, «герой – не выражающий, а выражаемое», он «пассивен во взаимодействии с автором». И еще: «важнейшая грань произведения» – это «единая реакция» автора «на *целое* героя»⁴.

Литературные персонажи, однако, способны отделяться от произведений, в составе которых они появились на свет и жить в сознании публики самостоятельной жизнью, не подвластной авторской воле. Герои становятся своего рода символами определенного рода мироотношения и поведения, сохраняя одновременно свою неповторимость. Таковы Гамлет, Дон Кихот, Тариоф, Фауст, Пер Гюнт в составе общеевропейской культуры; для русского сознания – Татьяна Ларина (в значительной мере благодаря трактовке ее образа Достоевским), Чацкий и Молчалин, Ноздрев и Манилов, Пьер Безухов и Наташа Ростова. В частности, известные персонажи А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя в 1870–1880-е годы «переселились» в произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и зажили там новой жизнью. «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей) – отметил Ф. Сологуб, – то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине (170) <...> которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель»⁵.

В начале XX в. Ставрогин, Иван и Алеша Карамазовы привлекли к себе пристальное внимание критиков, публицистов, философов и стали поводами для обсуждения насущ-

¹ Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. М.; Л., 1966. С. 36.

² Распутин В.Г. Не мог не проститься с Матерой// Литературная газета. 1977. 16 марта.

³ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 36, 76, 107, 83.

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 75, 8.

⁵ Сологуб Ф. Тяжелые сны. Л.) 1990. С. 351.

нейших проблем современности. Немалое число работ было посвящено Ивану Карамазову и сочиненной им поэме «Великий инквизитор»¹. Об актуальности в эту пору фигур Ставрогина и Алеши Карамазова ярко свидетельствует статья Вяч. Иванова «Живое предание». Вот ее завершающие фразы: «Мы, узнавшие в православии свою свободную родину и родину своей свободы, мы, верящие в Русь святую, как в Русь вселенскую, мы – былые «русские мальчики» Достоевского, сверстники Алеши Карамазова, выбравшие его в детской игре своим Иваном-Царевичем. Алеша – символический собирательный тип, которого напрасно считают невыясненным и о котором стоит в другой раз повести беседу, – тип людей нового русского сознания, напрогноченный Достоевским и им порожденный. И потому если определять представителей того умонастроения, которое продиктовало эти строки, то назвать бы – «алешинцами»? Бердяев с «алешинцами» быть не хочет; его «Иван-Царевич» – едва ли не Николай Ставрогин, – не такой, конечно, каким он оказался в изображении своего собственного создателя и, нужно думать, по Бердяеву, искажителя) но субстанциально тот же, только исправленный и подновленный»².

Порой литературные персонажи, воспринятые безотносительно к творчеству писателей и без учета их воли, становятся поводами для суждений тенденциозно-публицистических. Это имело место в предреволюционной России, когда литераторы, настроенные к своей стране нигилистически, предпринимали попытки придать значение символов отечественного бытия литературным героям далеко не положительным. Так, Федор Павлович Карамазов был рассмотрен М. Горьким как художественное воплощение «русской души», «бесформенной и пестрой», «трусливой и дерзкой», «болезненно злой души Ивана Грозного». На страницах горьковского журнала «Летопись» в гоголевском Подколесине усматривалась «основная структура русской души», а гончаровский Обломов расценивался как воплощение всех классов русского народа; изуверы, садистски убивающие собак (рассказ И.А. Бунина «Последний день»), интерпретировались как порождение русской почвы, которая иронически именовалась азиатской³. (171)

Прославленные литературные персонажи живут независимой от их создателей, вполне самостоятельной жизнью не только в литературных текстах (художественных и публицистических), но и в произведениях иных видов искусства: в музыке, живописи, графике, скульптуре. Существует великое множество памятников литературным героям (например, в Мадриде – Дон Кихоту и Санчо Пансе)⁴. Персонажи литературных произведений неоднократно обретали вторую жизнь вне контекста тех произведений, звеньями которых первоначально явились.

§ 4. СОЗНАНИЕ И САМОСОЗНАНИЕ ПЕРСОНАЖА. ПСИХОЛОГИЗМ⁵

Персонаж, о котором в предыдущих двух параграфах говорилось как о целостности, обладает определенной структурой, в которой различимы внутреннее и внешнее. Его изображение слагается из ряда компонентов, выявляющих как внутренний мир человека, так и его внешний облик. Начнем с первого: с воссоздания литературой человеческого сознания.

Внутренний мир человека, включающий в себя его намерения, мысли, осознаваемые чувства, а также сферу бессознательного, запечатлевается в произведениях по-разному. На ранних стадиях словесного искусства он дается более опосредовано, нежели открыто. Мы узнаем преимущественно о поступках, совершаемых персонажами, и гораздо меньше о внутренних, психологических мотивах их поведения. Переживания всецело зависят от развертывания событий и подаются главным образом через их внешние проявления: сказочного героя постигает беда – и «катятся слезы горячие», или – «его резвые ножки под-

¹ См.: О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991.

² Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 352.

³ См.: Хализев В.Е. Спор о русской литературной классике в начале XX века// Русская словесность. 1995. № 2. С. 18.

⁴ См.: Рубинштейн А.М. Герои литературные в памятниках// Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1964. Т. 2. 1964.

⁵ Данный параграф написан автором совместно с С. А. Мартыановой.

косилися». Если внутренний мир героя и выявляется словами впрямую, то в виде скупого, клишированного обозначения какого-то одного переживания – без его нюансировки и детализаций. Вот несколько характерных фраз из гомеровской «Илиады»: «Так говорил он – и сердце Патроклово в персях подвигнул»; «И, сострадая, воскликнул»; «Зевс же, владыка превыспренний, страх ниспослал на Аякса». В эпосе Гомеру (как позже в древнегреческих трагедиях) человеческое чувство, достигшее накала страсти, рисуется «крупным планом», получая патетическое выражение. Вспомним последнюю главу «Илиады», где говорится о горе Приама, хоронящего своего сына Гектора. Это одно из глубочайших проникновений античной литературы в мир человеческих переживаний. О глубине отцовского горя свидетельствуют и поступок Приама, не побоявшегося ради выкупа тела сына (172) отправиться в стан ахейцев к Ахиллу, и собственные слова героя о постигшей его беде («Я испытую, чего на земле не испытывал смертный»), его стенания и проливаемые слезы, о которых говорится неоднократно, а также пышность похорон, завершивших девятидневное оплакивание Гектора. Но не многоплановость, не сложность, не «диалектика» переживаний выявляются здесь. В гомеровской поэме с максимальной целеустремленностью и картинностью запечатлевается *одно* чувство, как бы предельное в своей силе и яркости. Подобным же образом раскрыт внутренний мир Медеи у Еврипида, одержимой мучительной страстью ревности.

Христианское средневековье, сформировавшее представление о ценности «сокровенного человека», привнесло во внутренний мир героев литературы много нового. Были открыты сложность и противоречивость человеческой природы (вспомним слова апостола Павла о греховности людей: «Я ведь не знаю, что совершаю, ибо не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то творю»–Рим. 7; 15) и обозначена возможность ее преображения на путях веры и подражания Христу.

Духовная встревоженность, сердечное сокрушение, покаянные умонастроения, умиление и душевная просветленность (см. о них с. 71–72) в самых разных «вариациях» запечатлены в «Исповеди» Бл. Августина, «Божественной комедии» А. Данте, многочисленных житиях. Вспомним размышления Бориса после смерти отца в «Сказании о Борисе и Глебе»: «Увы, мне свет очей моих, сияние и заря лица моего – узда юности моей, наставник неопытности моей». Но средневековые писатели (в этом они подобны создателям фольклорных произведений и античным авторам), будучи подвластными этикетным нормам, еще мало осваивали человеческое сознание как неповторимо-индивидуальное, разноплановое, изменчивое.

Интерес к сложности внутреннего мира человека, к переплетению различных умонастроений и импульсов, к смене душевных состояний упрочился на протяжении последних трех-четырех столетий. Яркое свидетельство тому – трагедии У. Шекспира с присущим им сложным и нередко загадочным психологическим рисунком, в наибольшей степени – «Гамлет» и «Король Лир». Подобного рода художественное освоение человеческого сознания принято обозначать термином психологизм. Это индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости. Л.Я. Гинзбург отметила, что психологизм как таковой несовместим с рационалистической схематизацией внутреннего мира (антитеза страсти и долга у классицистов, чувствительности и холодности у сентименталистов). По ее словам, «литературный *психологизм* начинается <...> с несовпадений, с непредвиденности поведения героя»¹. (173)

Психологизм активизировался во второй половине XVIII в. Это сказалось в ряде произведений писателей сентименталистской ориентации: «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна, «Страдания юного Вертера» И.В. Гете, «Бедная Лиза» и другие повести Н.М. Карамзина. Здесь на первый план выдвинулись душевные состояния людей, тонко и глубоко чувствующих. К возвышенно трагическим, нередко иррациональным переживаниям человека приковывала внимание литература романтизма: повести Э.Т.А. Гофмана, поэмы и драмы Д.Г. Байрона. Эта традиция сентиментализма и романтизма была подхвачена и развита писателями-реалистами XIX в. Во Франции – О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, в России –

¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 300.

М.Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, И.А. Гончаров воспроизводили весьма сложные умонастроения героев, порой конфликтно сталкивавшиеся между собой, – переживания, связанные с восприятием природы и бытового окружения, с фактами личной жизни и духовными исканиями. По словам А.В. Карельского, упрочение психологизма было обусловлено пристальным интересом писателей к «неоднозначности обыкновенного, «негероического» характера», к персонажам многогранным, «мерцающим», а также с доверием авторов к читательской способности самостоятельного нравственного суждения¹.

Своего максимума психологизм достиг в творчестве Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, которые художественно освоили так называемую «диалектику души». В их романах и повестях с небывалой полнотой и конкретностью воспроизведены процессы формирования мыслей, чувств, намерений человека, их переплетение и взаимодействие, порой причудливое. «Внимание графа Толстого, – писал Н.Г. Чернышевский, – более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует»². По мысли М.М. Бахтина, художественной доминантой романов Ф.М. Достоевского явилось *самосознание* героя-идеолога, который «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты», пребывающий в «подполье»: «видение автора направлено именно на его самосознание и на безысходную незавершенность, дурную бесконечность этого самосознания»³. (174)

Психологизм Толстого и Достоевского – это художественное выражение пристального интереса к текучести сознания, к всевозможным сдвигам во внутренней жизни человека, к глубинным пластам его личности. Освоение самосознания и «диалектики души» – одно из замечательных открытий в области литературного творчества.

Существуют различные формы психологизма. Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому, в наш век – М.А. Шолохову и У. Фолкнеру присущ психологизм явный, открытый, «демонстративный». Вместе с тем писатели XIX–XX вв. опираются и на иной способ освоения внутреннего мира человека. Знаменательны слова И. С. Тургенева о том, что художнику слова подобает быть «тайным» психологом. И для ряда эпизодов его произведений характерны недоговоренность и недомолвки. «Что подумали, что почувствовали оба? – говорится о последней встрече Лаврецкого и Лизы. – Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо». Так завершается роман «Дворянское гнездо».

Неявный, «подтекстовый» психологизм, когда импульсы и чувства героев лишь угадываются, преобладает в повестях, рассказах и драмах А.П. Чехова, где о переживаниях героев обычно говорится бегло и вскользь. Так, Гуров, приехавший в город С., чтобы встретиться с Анной Сергеевной («Дама с собачкой»), видит у ворот дома ее белого шпица. Он, читаем мы, «хотел позвать собаку, но у него вдруг забилося сердце, и он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица». Эти два незначительных, казалось бы, штриха – забилося сердце и не удалось припомнить кличку собаки – по воле Чехова оказываются признаком большого и серьезного чувства героя) перевернувшего его жизнь. Психологизм подобного рода заявил себя не только в художественной прозе XX в. (И.А. Бунин, М.М. Пришвин, М. Пруст), но и в лирической поэзии, более всего – в стихах И.Ф. Анненского и АА Ахматовой, где самые обыденные впечатления пронизаны душевными излучениями (Н.В. Недрово)⁴.

Арсенал художественных средств освоения внутренней жизни человека весьма богат. Здесь и описания его впечатлений от окружающего, и компактные обозначения того, что

¹ См.: Карельский А.В. От героя к человеку (Развитие психологизма в европейском романе 1830–1860-х годов) // Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 215, 235.

² Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинения графа Л.Н. Толстого // Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 422.

³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 85.

⁴ Цит. по: Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 244.

творится в душе героя, и пространные характеристики его переживаний, и внутренние монологи персонажей, и, наконец, изображение сновидений и галлюцинаций, которые выявляют бессознательное в человеке, его подсознание – то, что прячется в глубинах психики и неведомо ему самому. Вспомним сны пушкинской Татьяны, Мити Карамазова у Достоевского (о плачущем «дате»), кошмар, преследующий Анну Каренину и Вронского (мужик, работающий над железом и произносящий французские фразы), предсмертные сновидения толстовского князя Андрея и старухи (175) Анны в повести В.Г. Распутина «Последний срок», разговор заболевшего Ивана Карамазова с чертом.

В романе Т. Манна «Волшебная гора», одном из шедевров литературы нашего столетия, едва ли не центральным эпизодом является «прелестный и страшный» сон героя, попавшего в снежную пургу (раздел «Снег» из шестой главы). Жизнь в этом сновидении раскрывается Гансу Касторпу полнее и глубже, чем в его яви, отмеченной (в числе многого другого) участием в философских дебатах. Она предстает и в ее чарующе-гармонической стороне («обычай разумно-дружеского общения», «радость при виде счастья и добродетели светлого народа»), и с ее зловещими началами – с тем, что вызывает омерзение и ужас. Все это духовно обогащает героя Т. Манна. «Мне снился сон, – размышляет он, очнувшись, – о назначении человека, о его пристойно разумном и благородном товариществе на фоне <...> омерзительно кровавого пиршества <...> Человек – хозяин противоречий, через него они существуют, а значит он благороднее их».

Установка на воспроизведение внутренней жизни человека резко отвергалась в первые десятилетия XX в. как авангардистской эстетикой, так и марксистским литературоведением: свободно самоопределяющаяся в близкой ей реальности личность находилась под подозрением. Так, лидер итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти призывал «полностью и окончательно освободить литературу от <...> психологии», которая, по его словам, «вычерпана до дна»¹. В подобном же духе в 1905 г. высказался А. Белый, назвавший романы Ф.М. Достоевского «авгиевыми конюшнями психологии». Он писал: «Достоевский слишком «психолог», чтобы не возбуждать чувство брезгливости»².

Радикальным неприятием психологизма были отмечены и советские 20-е годы. Пафос коммунизма, писал А.В. Луначарский (1920), выражается в том, что личность «готова зачеркнуть себя ради победы передового класса человеческого рода»³. В эту пору неоднократно говорилось, что «апсихологизм», заключающийся в воссоздании вечно-материального мира, – это высший этап литературного развития. «В сей области, – сказано о психологизме в одной из статей 1927 г., – чем лучше, тем хуже. Чем сильнее психостарается пролетписатель, тем вреднее <...> И напротив: чем «газетнее» работает писатель-монтажист, диалектически цепляя факты, тем свободнее мозги читателя от дурмана»⁴. (176)

Однако психологизм не покинул литературу. Об этом неопровержимо свидетельствует творчество многих крупных писателей XX в. В нашей стране это М.А. Булгаков, А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак, А.И. Солженицын, В.П. Астафьев, В.И. Белов, В.Г. Распутин, А.В. Вампилов, за рубежом – Т. Манн, У. Фолкнер и мн. др.

Интенсивное становление и широкое упрочение психологизма в литературе XIX–XX вв. имеет глубокие культурно-исторические предпосылки. Оно связано прежде всего с активизацией самосознания человека Нового времени. Современная философия различает сознание, «которое само себя осуществляет», и «сознание, изучающее себя»⁵. Последнее и именуют самосознанием. Самосознание реализуется главным образом в виде рефлексии, составляющей «акт возвращения к себе». Вместе с тем неотъемлемым, универсальным свойством человеческой жизни является «примат сознания о чем-то над самопознанием»⁶, а потому рефлексии подобает знать свои границы и иметь определен-

¹ *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 165.

² *Белый А.* Ибсен и Достоевский // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 196–198.

³ *Луначарский А.В.* Силуэты. М., 1965. С. 130.

⁴ Читатель и писатель. 1927. 24 дек.

⁵ *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 339.

⁶ *Рикёр П.* Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 78–М.

ные рамки. Активизация и нарастание рефлексии у людей Нового времени связаны с небывало острым переживанием разлада человека с самим собой и всем окружающим, а то и тотальным отчуждением от него. Начиная с рубежа XVIII—XIX столетий подобные жизненно-психологические ситуации стали широко запечатлеваться европейской литературой, а позже — и писателями иных регионов (преддверием этого сдвига в художественной сфере явилась трагедия шекспировского Гамлета). Знаменательна повесть И.В. Гете «Страдания юного Вертера». Сосредоточенный на своих переживаниях («У меня столько хлопот с самим собой <...> что мне мало дела до других»), Вертер называет собственное сердце своей единственной, гордостью, жаждет умиротворить свою «алчущую, мятущуюся душу» (хотя бы в изливаниях, адресованных другу в письмах. Он убежден, что ему «много дано», и неустанно мудрствует над своими страданиями неразделенной любви. Вертер — это фигура, опозитивированная автором (хотя поданная им в немалой мере критически) и вызывающая прежде всего симпатию и сострадание.

Русские писатели XIX в. более суровы к своим рефлектирующим героям, нежели Гете к Вертеру. Суд над всецело сосредоточенным на себе человеком (характер которого правомерно возвести к мифу о Нарциссе) и над его уединенной и безысходной рефлексией составляет один из лейтмотивов русской «послеромантической» литературы. Он звучит у М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), И. С. Тургенева («Дневник лишнего человека», «Гамлет Щигровского уезда», отчасти (177) — «Рудин»), в какой-то мере у Л.Н. Толстого (ряд эпизодов повестей «Отрочество» и «Казак»), И.А. Гончарова (образы Адуева-младшего,) в немалой степени Райского).

С максимальной жесткостью, негативно по сути оценивается уединенное сознание в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского. Здесь рефлексия предстает как удел «антигероя», существа слабого, жалкого, озлобленного, стремящегося «ускользнуть» от правдивой самооценки, мечущегося между несдержанными рассказами о своих «позорах» и попытками самооправдания. Не случайно герой признается в особой остроте наслаждения, доставляемого мучительным самоанализом.

Самоуглубленность человека, его всецелая сосредоточенность на собственной персоне, ставшие приметой эпох сентиментализма и романтизма, а также последующего времени, получила философскую интерпретацию в «Феноменологии духа» Г.В.Ф. Гегеля. Рефлектирующее сознание философ назвал «томящимся» и «несчастливым», оценив его весьма жестко: как безумство самомнения. Этому сознанию, написал он, «недостает силы <...> выдержать бытие. Оно живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего «внутреннего» поступками и наличным бытием, и дабы сохранить чистоту своего сердца, оно избегает соприкосновения с действительностью». Носителем подобного самосознания, по Гегелю, является исполненная страстного томления и скорби «прекрасная душа, истекающая внутри себя и исчезающая как аморфное испарение, которое расплывается в воздухе»¹.

Но значимо и иное: рефлексия, подаваемая в формах психологизма, у наших писателей-классиков неоднократно предстала как благая и насущная для становления человеческой личности. Свидетельство тому, быть может, наиболее яркое, — центральные персонажи толстовских романов: Андрей Волконский и Пьер Безухов, Левин, отчасти Нехлюдов. Этим и подобным им героям других авторов присущи духовная неуспокоенность, желание быть правыми, жажда духовных обретений.

Один из важнейших стимулов рефлексии литературных персонажей — пробудившаяся и властно «действующая» в их душах совесть, которая тревожит и мучит не только пушкинских Бориса Годунова, Онегина, Барона, Гуана или Паратова, (в финале «Бесприданницы» А.Н. Островского), но и Андрея Волконского, вспоминающего покойную жену, тургеневскую Лизу Калитину, которая раскаивается в том, что дала волю своему чувству к Лаврецкому, а также Татьяну в финале «Евгения Онегина». Несет в себе чувство вины и герой толстовского рассказа-жития «Отец Сергей». (178)

¹ Гегель Г.В.Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа// Гегель Г.В.Ф. Соч. М., 1959. Т. 4. С. 196, 353–354 (или: репринт: М., 1994). См. также: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 4. С. 202, 110.

На содержательные функции психологизма в литературе (наряду с приведенными словами Гегеля) проливают свет бахтинские суждения о сущности самосознания. Позитивно значимое переживание ученый увязывал с тем, что назвал «нравственным рефлексом» и характеризовал как «след» смысла в бытии: «Переживание как нечто определенное <...> направлено на некий смысл, предмет, состояние, но не на самого себя». Подобного рода движениям души Бахтин противопоставлял переживания болезненные, ведущие человека в тупик раздвоенности, которые он назвал «саморефлексом». Этот саморефлекс порождает то, «чего быть не должно»: «дурную и разорванную субъективность», которая связана с болезненной жадой «самовозвышения» и боязливой «оглядкой» на мнение о себе окружающих¹. И художественная литература (особенно в XIX в.) широко запечатлевала эти разнонаправленные тенденции самосознания, по достоинству их оценивая.

Психологизм, как ни глубоки и органичны его связи с жизнью рефлектирующих персонажей, находит широкое применение также при обращении писателей к людям, которые безыскусственно просты и не сосредоточены на себе. Вспомним пушкинского Савельича, няню Наталью Савишну и гувернера Карла Ивановича из «Детства» Л.Н. Толстого, старуху Анну в повести В.Г. Распутина «Последний срок». Исполненными психологизма оказываются даже образы животных («Холстомер» Л.Н. Толстого, «Белолобый» А.П. Чехова, «Сны Чанга» И.А. Бунина, «Корова» А.П. Платонова, волки в романе Ч. Айтматова «Плаха»).

Новую и весьма оригинальную форму психологизм обрел в ряде литературных произведений нашего столетия. Упрочился художественный принцип, именуемый воспроизведением «потока сознания». Определенность внутреннего мира человека здесь нивелируется, а то и исчезает вовсе. У истоков этой ветви литературы – творчество М. Пруста и Дж. Джойса. В романах Пруста сознание героя слагается из его впечатлений, воспоминаний и созданных воображением картин. Оно свободно от устремленности к какому-либо действию, как бы оттесняет в сторону окружающую реальность и предстает как «убежище, защита от мира», а в то же время – как нечто поглощающее и присваивающее внешнюю реальность². Во французском «новом романе» 1960–1970-х годов (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор) постижение и воссоздание нескончаемо текущей психики приводило к (179) устранению из литературы не только «твердых характеров», но и персонажей как личностей. «Если известная часть современных литераторов, – пишет Р. Барт, – и выступила против «персонажа», то вовсе не затем, чтобы его разрушить (это невозможно), а лишь затем, чтобы его обезличить»³.

Диапазон словесно-художественных средств, позволяющих напрямую запечатлеть внутренний мир человека, весьма широк⁴. Здесь и традиционные суммирующие обозначения того, что испытывает герой (думает, чувствует, хочет), и развернутые, порой аналитические, характеристики автором-повествователем того, что творится в душе персонажа, и несобственно-прямая речь, в которой голоса героя и повествующего слиты воедино, и задушевные беседы персонажей (в устном общении или переписке), и их интимные дневниковые записи.

Психологизм в литературе XIX–XX вв. стал достоянием едва ли не всех существующих жанров. Но с максимальной полнотой сказался он в социально-психологическом романе. Весьма благоприятны для психологизма, во-первых, эпистолярная форма («Юлия, или Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо, «Опасные связи» Ш. де Лакло, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского), во-вторых, автобиографическое (порой дневниковое) повествование от первого лица («Исповедь» Ж.Ж. Руссо, «Исповедь сына века» А. де Мюссе, «Дневник оболь-

¹ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 99–101, 90. Бахтинским суждениям о внутреннем мире человека сродни предпринятое А.А. Ухтомским оценочное разграничение двух родов доминант сознания: на свое лицо и на лицо другого (см.: Ухтомский А.А. Интуиция совести. СПб. 1996).

² См.: Бочаров С.Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 196.

³ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 407, прим.

⁴ См.: Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988. С. 31–51.

стителя» С. Киркегора, ранняя трилогия Л.Н. Толстого). Исповедальное начало живет и в произведениях Ф.М. Достоевского. Напомним исповеди Ипполита в романе «Идиот» и Ставрогина (глава «У Тихона», не вошедшая в окончательный текст «Бесов»), ряд эпизодов «Братьев Карамазовых», например посвященная Мите глава «Исповедь горячего сердца». И, наконец, в-третьих, принципы психологизма сполна осуществляются в форме романного повествования от третьего лица, обладающего даром всеведения, которое простирается в глубины человеческих душ. Таковы центральные произведения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, в наш век – Т. Манна (в особенности – «Волшебная гора»).

Наряду с подобного рода *прямым* проникновением во внутренний мир человека литература хорошо знает также формы его косвенного освоения, при которых черты наружности, позы, движения, жесты, мимика, интонации персонажей предстают как симптомы того, что творится в их душах. Иначе говоря: постигаемый писателями «внутренний человек» одновременно явлен вовне. К этой грани мира литературного произведения мы и обратимся: от переживаний изображаемых людей перейдем к их внешнему облику. (180)

§ 5. ПОРТРЕТ

Портрет персонажа -- это описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение лица и глаз. Портрет, таким образом, создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека».

Для традиционных высоких жанров характерны *идеализирующие портреты*. Вот строки о графе Гвенелоне из «Песни о Роланде»:

Он плащ, подбитый горностаем, сбросил.
Остался только в шелковом камзоле.
Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво скроен.

Подобного рода портреты нередко изобилуют метафорами, сравнениями, эпитетами. Вот что сказано о героине поэмы «Шах-Наме» персидского поэта XI в. Фирдоуси:

Два лука – брови, косы – два аркана.
В подлунной не было стройнее стана <...>
Ушные мочки, словно день, блистали,
В них серьги драгоценные играли.
Как роза с сахаром – ее уста:
Жемчужин полон ларчик нежный рта.

Идеализирующие портреты сохранились в литературе вплоть до эпохи романтизма. Так, героиня пушкинской «Полтавы» «свежа, как вешний цвет», стройна, «как тополь киевских высот», ее движения напоминают лебедя «плавный ход» и «лани быстрое стремление», «звездой блестят ее глаза; ее уста, как роза, рдеют». А в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» о красавице полячке, в которую влюбился Андрий, говорится, что она была «черноглазая и белая как снег, озаренный утренним румянцем солнца», и что глаза ее, «глаза чудесные, пронзительно ясные, бросали взгляд долгий, как постоянство».

Совсем иной характер имели портретные живописания в произведениях смехового, комедийно-фарсового характера. Здесь, по словам М.М. Бахтина, внимание сосредоточивалось не на духовном, а «на материальном начале в самом человеке»¹. Характеризуя образность повестей Ф. Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле, ученый говорил, что центром

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... С. 372.

реальности для писателя было человеческое тело, подаваемое гротескно (о гротеске см. с. 95–96). Вот, к примеру, портретная характеристика Гаргантюа-ребенка: «мордашка была славная, число (181) подбородков доходило едва ли не до восемнадцати»; «ляжки были очень красивые и всему его сложению соразмерные». В подобных портретах нет места ни стройности фигуры человека, ни выражению его глаз, зато присутствуют щеки, носы, животы и так далее.

При всей их противоположности идеализирующие и гротескные портреты обладают общим свойством: в них гиперболически запечатлевается *одно* человеческое качество: в первом случае – телесно-душевное совершенство, во втором – материально-телесное начало в его мощи, говоря современным языком – витальная энергия.

Со временем (особенно явственно в XIX в.) в литературе возобладали портреты, раскрывающие сложность и многоплановость облика персонажей. Здесь живописание наружности нередко сочетается с проникновением писателя в душу героя и с психологическим анализом. Вспомним характеристику внешности лермонтовского Печорина (глава «Максим Максимыч»), сообщающую о его фигуре и одежде, о чертах его лица, цвете и выражении глаз («глаза не смеялись, когда он смеялся <...> Это признак–или злого нрава, или глубокой постоянной грусти»). А вот слова повествователя-автора об Обломове в начале романа И.А. Гончарова: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица <...> Ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением, не лица только, а всей души <..-> Цвет лица у Ильи Ильича был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, быть может, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам».

Портрет героя, как правило, локализован в каком-то одном месте произведения. Чаще он дается в момент первого появления персонажа, т.е. *экспозиционно*. Но литература знает и иной способ введения портретных характеристик в текст. Его можно назвать *лейтмотивным*. Яркий пример тому –неоднократно повторяющиеся на протяжении толстовского романа упоминания о лучистых глазах княжны Марьи.

В литературных портретах внимание авторов нередко сосредоточивается более на том, что *выражают* фигуры или лица, какое впечатление они оставляют, какие чувства и мысли вызывают, нежели на них самих как на живописуемой данности. «Несмотря на то) что Пульхерии Александровне было уже сорок три года, – говорится о матери Раскольникова в романе Ф.М. Достоевского, – лицо ее все еще сохраняло в себе остатки прежней красоты, и к тому же она казалась гораздо моложе своих лет, что бывает почти всегда с женщинами, сохранившими ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца до старости <...> Волосы ее уже начинали седеть и редеть, маленькие лучистые морщинки уже давно появились около глаз, щеки впали и высохли от забот и горя, и все-таки это лицо было прекрасно». (182)

До максимального предела эта «неживописующая» тенденция портретирования доведена в «Поэме горы» М.И. Цветаевой, где внешний облик любимого человека как бы подменен выражением чувства лирической героини:

Без примет. Белым пробелом –
Весь. (Душа, в ранах сплошных,
Рана – сплошь.) Частности мелом
Отмечать –дело портных. <...>

Вороной, русой ли масти –
Пусть сосед скажет: он зряч.
Разве страсть –делит на части?
Часовщик я или врач?

Ты как круг, полный и цельный.
Цельный вихрь, полный столбняк.
Я не вижу тебя отдельно
От любви. Равенства знак.

Если это и портрет, то умопостигаемый, скорее же – своего рода «антипортрет».

Портреты запечатлевают не только статическое во «внешнем» человеке, но и жестикуляцию, мимику, которые динамичны по своей сути. При этом дает о себе знать интерес писателей-портретистов к тому, что Ф. Шиллер называл *грацией*, отличая ее от красоты архитектурной (красоты строения): «Грация может быть свойственна только движению», это «красота движимого свободного тела». Она возникает «под воздействием свободы» и «зависит от личности», хотя в то же время и безыскусственна, непреднамеренна: в мимике и жестах чувства и импульсы сказываются произвольно; узнав же, что человек «управляет выражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу»¹.

Рисую портреты женщин, русские писатели неоднократно отдавали предпочтение грации перед красотой форм лица и фигуры. Вспомним восьмую главу «Евгения Онегина», где Татьяна с безыскусственностью и изяществом ее облика (мужчины «ловили взор ее очей», хотя «Никто б не мог прекрасной / Ее назвать») сопоставлена «С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы», которая «Затмить соседку не могла, / Хоть ослепительна была». Нечто аналогичное – в «Войне и мире» (глава, изображающая петербургский бал). Лицо Наташи «сияло восторгом счастья. Ее оголенные плечи и руки были худы и некрасивы. В сравнении с плечами Элен, ее плечи были худы, грудь неопределенна, руки тонки». Но едва князь Андрей, пригласивший младшую Ростову, (183) «обнял этот тонкий, подвижный стан <...> вино ее прелести ударило ему в голову».

Обратим внимание на рассказ А.П. Чехова «Красавицы» (1888). Он построен на сопоставлении облика двух девушек. В первой из них героя-рассказчика поражают черты фигуры и лица: «Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой. <...> Вы видите черты правильные <...> волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и, все движения молодого тела слились вместе в один цельный, гармоничный аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту».

У второй же девушки правильные черты лица отсутствуют («глаза ее были прищурены, нос был нерешительно вздернут, рот мал, профиль слабо и вяло очерчен, плечи узкие не по летам»), но она «производила впечатление настоящей красавицы, и, глядя на нее, я мог убедиться, что русскому лицу, чтобы казаться прекрасным, нет надобности в строгой правильности черт». Секрет и волшебство красоты этой девушки «заключались в мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица, в быстрых взглядах на нас, в сочетании тонкой грации этих движений с молодостью, свежестью, с чистотой души, звучавшею в смехе и голосе, и с той слабостью, которую мы так любим в детях, в Птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях». И о ней же немного ранее: «Стоя у окна и разговаривая, девушка <...> то подбоченивалась, то поднимала к голове руки, чтобы поправить волосы, говорила, смеялась, изображала на своем лице то удивление, то ужас, и я не помню того мгновения, когда бы ее тело находилось в покое».

То, что именуется грацией, и – шире – наружность человека в ее нескончаемой динамике, с трудом и далеко не полностью «укладывается» в форму собственно портретных живописаний. И с портретами в литературе соперничают (со временем все более успешно) характеристики форм поведения персонажей, к которым мы и обратимся.

§ 6. ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ²

Формы поведения человека (и литературного персонажа, в частности) – это совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями. Они по своей природе динамичны и претерпевают бесконечные изменения в зависимости от ситуаций данного момента. Вместе с тем в основе этих текучих форм лежит устойчивая, стабильная данность, которую правомерно назвать поведенческой установкой или ориентацией. «По манере говорить, – писал А.Ф. Лосев, – по взгляду глаз <...> по держанию рук

¹ Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 6 С. 127–128, 131.

² Данный параграф написан С.А. Мартыновой.

и ног <...> по голосу <...> не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, (184) что за личность передо мной <...> Наблюдая <...> выражение лица человека <...> вы видите здесь обязательно нечто внутреннее»¹.

Формы поведения людей составляют одно из необходимых условий межличностного общения. Они весьма разнородны. В одних случаях поведение предначертано традицией, обычаем, ритуалом, в иных, напротив, явственно обнаруживает черты именно данного человека и его свободную инициативу в сфере интонирования и жестикуляции. Люди, далее, могут вести себя непринужденно, ощущая себя внутренне свободными и верными себе, но также способны усилием воли и рассудка нарочито и искусственно демонстрировать словами и движениями нечто одно, затаив в душе что-то совсем иное: человек либо доверчиво открывает себя тем, кто в данный момент находится рядом, либо сдерживает и контролирует выражение своих импульсов и чувств, а то и прячет их под какой-либо маской. В поведении обнаруживается или игровая легкость, нередко сопряженная с веселостью и смехом, или, наоборот, сосредоточенная серьезность и озабоченность. Характер движений, жестов, интонаций во многом зависит от коммуникативной установки человека: от его намерения и привычки либо поучать других (поза и тон пророка, проповедника, оратора), либо, напротив, всецело полагаться на чей-то авторитет (позиция послушного ученика), либо, наконец, беседовать с окружающими на началах равенства. И самое последнее: поведение в одних случаях внешне эффектно, броско и напоминает «укрупненные» движения и интонации актеров на сцене, в других – непритязательно и буднично. Общество и, в частности, словесное искусство, таким образом, располагают определенным репертуаром, правомерно сказать даже языком форм поведения.

Формы поведения персонажей в состоянии приобретать семиотический характер. Они часто предстают как *условные знаки*, смысловая наполненность которых зависит от договоренности людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. Так, герой антиутопии Дж. Оруэлла «1984» Уинстон замечает у Джулии «алый кушак – эмблему Молодежного антиполового союза». Значительное лицо в «Шинели» Н.В. Гоголя долго до получения генеральского чина вырабатывает у себя подобающий большому начальнику отрывистый и твердый голос. Вспомним светские манеры юного Онегина или идеал *comme il faut* в «Юности» Л.Н. Толстого. В романе А.И. Солженицына «В круге первом» Сталин сознательно прибегает к жестам «с угрожающим внутренним смыслом» и нередко вынуждает окружающих разгадывать подоплеку своего молчания или грубых выходов.

Вместе с тем человеческое поведение неизменно выходит за узкие рамки условной знаковости. Едва ли не центр «поведенческой сферы» (185) составляют органически и непреднамеренно появляющиеся интонации, жесты и мимика, не предначертанные какими-то установками и социальными нормами. Это *естественные признаки* (симптомы) душевных переживаний и состояний. «Закрыв лицо, я умоляла Бога» в стихотворении А.А. Ахматовой – произвольный и легко узнаваемый каждым из людей жест смятения и отчаяния.

Свободное от условности, *несемиотическое поведение* далеко не всегда оказывается явным самораскрытием человека. Так, толстовский Пьер Безухов ошибается, полагая, что «выражение холодного достоинства» на лице Наташи Ростовской после разрыва с Волконским согласуется с ее настроенностью: «- он не знал, что душа Наташи была преисполнена отчаяния, стыда, унижения и что она не виновата была в том, что лицо ее невольно выражало спокойное достоинство и строгость» (Т. 2. Ч. 1. Гл. X).

Впрямую формы поведения запечатлеваются актерским искусством (наиболее многопланово в драматическом театре); в живописи и скульптуре – лишь статически и сугубо избирательно. Литература осваивает поведение человека весьма широко, но изображает его опосредованно – через «цепочку» словесных обозначений, а интонации посредством выразительно значимых синтаксических конструкций. Формы поведения воссоздаются,

¹ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 75. См. также: Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 210–211, 218.

осмысливаются и оцениваются писателями активно, составляя не менее важную грань мира литературного произведения, чем собственно портреты. Эти две стороны художественной явленности персонажа как внешнего человека неуклонно взаимодействуют¹.

При этом характеристики портретные и «поведенческие» находят в произведениях различное воплощение. Первые, как правило, однократны и исчерпывающи: при появлении персонажа на страницах произведения автор описывает его наружность, чтобы к ней уже не возвращаться. Поведенческие же характеристики обычно рассредоточены в тексте, многократны и вариативны. Они обнаруживают внутренние и внешние перемены в жизни человека. Вспомним толстовского князя Андрея. Во время первого разговора с Пьером о предстоящем отъезде на войну лицо молодого Волконского дрожит нервическим оживлением каждого мускула. При встрече с князем Андреем через несколько лет Пьера поражает его «потухший взгляд». (186) Совсем иначе выглядит Волконский в пору увлечения Наташей Ростовской. А во время разговора с Пьером накануне Бородинской битвы на его лице – неприятное и злобное выражение. Вспомним встречу князя Андрея, тяжело раненного, с Наташей, «когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами»; позже – светящиеся «ей навстречу» глаза; и, наконец, «холодный, строгий взгляд» перед смертью.

Формы поведения нередко «выдвигаются» на авансцену произведения, а порой предстают как источник серьезных конфликтов. Так, в шекспировском «Короле Лире» молчаливость Корделии, «отсутствие умильности во, взоре и льстивости в устах» на фоне красноречивых декламаций Гонерильи и Реганы о безграничной любви к отцу приводят в ярость старого Лира, что и послужило завязкой трагедии. В комедии Ж.Б. Мольера «Тартюф, или Обманщик» герой, принимающий «благочестивый вид» и разводящий «цветистые рацеи», грубо обманывает доверчивых Оргона и его мать; в основе сюжета мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве» – претензия невежественного Журдена во что бы то ни стало овладеть искусством светского обхождения.

Литература неизменно запечатлевает культурно-историческую специфику форм поведения. На ранних этапах словесности, а также в литературах средневековья воссоздавалось преимущественно предначертанное обычаем *ритуальное поведение*. Оно, как отмечает Д.С. Лихачев, говоря о древнерусской литературе, отвечало определенному этикету: в текстах преломлялись представления о том, «как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению» – в соответствии с традиционной нормой. Обратившись к «Чтению о житии и о погублении <...> Бориса и Глеба», ученый показывает что герои ведут себя как «издавна наученные» и «благовоспитанные»².

Нечто аналогичное – в эпосе древности, сказках, рыцарских романах. Даже та область человеческого бытия, которую мы ныне именуем частной жизнью, представляла как ритуализованная и на театральный лад эффектная. Вот с какими словами обращается в «Илиаде» Гекуба к своему сыну Гектору, ненадолго покинувшему поля сражений и пришедшему в родной дом:

Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву?
Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы,
Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце:
Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу?
Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу
Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным.
После и сам ты, когда пожелаешь испить, укрепишься;
Мужу, трудом истомленному, силы вино обновляет;
Ты же, мой сын, истомился, за граждан своих подвизаясь.

¹ Понятие «формы поведения» приложимо не только к персонажам, но и к лирическим героям и повествователям-рассказчикам, а также к самим авторам произведений. Анализируя послания Ивана Грозного, Д.С. Лихачев отмечал, что «поведение» обнимает стиль авторских высказываний (см.: Лихачев Д.С. Стиль как поведение // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 198–199). Понятие «стиль поведения» в применении к авторам художественных произведений ранее фигурировало в: Винокур Т.О. Биография и культура. М., 1927 (см. с. 49, 78, 82–83).

² Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 90.

И Гектор отвечает еще более пространно, говорит, почему он не дерзнет возлиять Зевсу вино «неомытой рукою».

Напомним также один из эпизодов гомеровской «Одиссеи». Слепивший Полифема Одиссей, рискуя жизнью, обращается к разгневанному циклопу с гордой, на театральный лад эффектной речью, называет ему свое имя и рассказывает о своей судьбе.

В агиографической литературе средневековья, напротив, воссоздавалось поведение внешне «безвидное». В «Житии преподобного Феодосия Печерского» рассказывается, как святой в детстве, несмотря на материнские запреты и даже побои, «сторонился сверстников, носил ветхую одежду, работал в поле вместе со смердами». Землепашец («Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия, чудотворца»), приехавший увидеть «святого мужа Сергия», не узнал его в нищем работнике: «На том, кого вы указали, ничего не вижу – ни чести, ни величия, ни славы, ни одежд красивых дорогих <...> ни слуг поспешных <...> но все рваное, все нищее, все сиротское». Святые (как и авторы агиографических текстов о них) опираются на евангельский образ Христа, а также на апостольские послания и святоотеческую литературу. «Частный вопрос «худых риз», – справедливо замечает В.Н. Топоров, – важный знак некоей целостной позиции и соответствующего ей жизненного поведения <...> эта позиция по сути своей аскетическая <...> выбирая ее, он (св. Феодосий Печерский. – С.М.) постоянно имел перед своим духовным взором живой образ уничижения Христа»¹.

Совсем иные поведенческие ориентации и формы доминируют в низких жанрах древности и средневековья. В комедиях, фарсах, новеллах царит атмосфера вольных шуток и игр, перебранок и драк, абсолютной раскованности слова и жеста, которые, как показал М.М. Бахтин в книге о Ф. Рабле, вместе с тем сохраняют некоторую ритуальную обязательность, присущую традиционным массовым празднествам (карнавалам). Вот небольшая (и наиболее «пристойная») часть перечня «карнавальных повадок» Гаргантюа в детстве: «Вечно валялся в грязи, пачкал нос, мазал лицо», «утирал рукавом нос, сморкался в суп», «кусался, когда смеялся, смеялся, когда кусался, частенько плевал в колодец», «сам себя щекотал под мышками». К подобным мотивам повестей Рабле тянутся нити от Аристофана, комедии которого явили «образец всенародного, освобождающего, блестящего, буйного и жизнелюбивого смеха»².

Новое время ознаменовалось интенсивным обогащением форм (188) поведения как в общекультурной реальности, так и в литературных произведениях. Усилилось внимание к «внешнему человеку»: «Возрос интерес к эстетической стороне поступка вне его нравственной оценки, ибо критерий нравственности стал разнообразнее с тех пор, как индивидуализм расшатал исключительность старого этического кодекса», – отмечал А. Н. Веселовский, рассматривая «Декамерон» Дж. Боккаччо»³. Наступило время интенсивного обновления, свободного выбора и самостоятельного созидания форм поведения. Это имело место и в пору Возрождения, когда был выработан этикет свободного умственного собеседования⁴, и в эпоху классицизма, выдвинувшего на авансцену поведение моралиста-резонера, поборника и проповедника гражданских добродетелей.

Время радикального обновления форм поведения в русском обществе – XVIII век, прошедший под знаком реформ Петра I, секуляризации общества и поспешной европеизации страны с ее достижениями и издержками⁵. Знаменательна характеристика В.О. Ключевским положительных героев комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: «Они явились ходячими, но еще безжизненными схемами морали, которую они надевали на себя, как маску. Нужны были время, усилия и опыт, чтобы пробудить жизнь в этих пока мертвенных

¹ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1: Первый век христианства на Руси. С. 652.

² Пиотровский А. Театр Аристофана // Аристофан. Театр. «Облака» – «Осы» – «Птицы». М.; Л., 1927. С. 30.

³ Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 261.

⁴ См.: Боткин Л.М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 158–160.

⁵ См.: Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1.

культурных препаратах, чтобы эта моралистическая маска успела врасти в их тусклые лица и стать их живой нравственной физиономией»¹.

Своеобразные поведенческие формы выработались в русле сентиментализма, как западноевропейского, так и русского. Провозглашение верности законам собственного сердца и «канон чувствительности» порождали меланхолические вздохи и обильные слезы, которые нередко оборачивались экзальтацией и жеманством (над чем иронизировал А.С. Пушкин), а также позами вечной опечаленности (вспомним Жюли Карагину в «Войне и мире»).

Как никогда ранее, активным стал свободный выбор человеком форм поведения в эпоху романтизма. Многие литературные герои ныне ориентируются на определенные поведенческие образцы, жизненные и литературные. Знаменательны слова о Татьяне Лариной, которая, думая об Онегине, воображала себя героиней прочитанных ею романов: «Кларисой, Юлией, Дельфиной». Вспомним пушкинского Германна (189) («Пиковая дама») в позе Наполеона, Печорина с его байроническим кокетством (разговаривая с княжной Мери, герой лермонтовского романа то принимает «глубоко трогательный вид», то иронически шутит, то произносит эффектный монолог о своей готовности любить весь мир и о роковой непонятости людьми, о своих одиноких страданиях).

Сходные «поведенческие» мотивы прозвучали в романе Стендаля «Красное и черное». Чтобы завоевать высокое положение в обществе, Жюльен Сорель поначалу выступает как благочестивый юноша, а позже, воодушевленный примером Наполеона, принимает позу «покорителя женских сердец», «человека, привыкшего быть неотразимым в глазах женщин», и разыгрывает эту роль перед госпожой де Реналь. «У него такой вид, – скажет о нем одна из героинь романа, – точно он все обдумывает и ни шагу не ступит, не рассчитав заранее». Автор замечает, что, позируя и рисуясь, Жюльен под влиянием окружающих и их советов «прилагал невероятные старания испортить все, что в нем было привлекательного».

В первой половине XIX в. появилось множество персонажей, подобных лермонтовскому Грушницкому и гоголевскому Хлестакову, чей облик «строился» в соответствии с модными стереотипами. В подобных случаях, по словам Ю.М. Лотмана, «поведение не вытекает из органических потребностей личности и не составляет с ней неразрывного целого, а «выбирается», как роль или костюм, и как бы «надевается» на личность». Ученый отмечал: «Герои Байрона и Пушкина, Марлинского и Лермонтова порождали целую фалангу подражателей <...> которые перенимали жесты, мимику, манеры поведения литературных персонажей <...> В случае с романтизмом сама действительность спешила подражать литературе».

Широкое распространение в начале XIX в. поведения игрового, «литературного», «театрального», сопряженного со всякого рода эффектными позами и масками, Ю.М. Лотман объяснял тем, что массовой психологии этой эпохи были свойственны «вера в собственное предназначение, представление о том, что мир полон великих людей». Вместе с тем он подчеркивал, что «поведенческие маскарады» как противовес традиционному, «рутинному» (по выражению ученого) поведению имели позитивное значение и были благоприятны для становления личности и обогащения общественного сознания: «... подход к своему поведению как сознательно творимому по законам и образцам высоких текстов» знаменовал появление новой «модели поведения», которая, «превращая человека в *действующее лицо*, освобождала его от автоматической власти группового поведения, обычая»². (190)

Разного рода искусственность, «сделанность» форм поведения, нарочитость позы и жеста, мимики и интонации, освещавшиеся критически уже в пору романтизма, стали в последующие эпохи вызывать к себе суровое и безусловно негативное отношение писателей. Вспомним толстовского Наполеона перед портретом сына: подумав, как ему в этот

¹ Ключевский В. О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С. 346.

² Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 361, 308, 344, 286. См. также: Гроссман Л.П. Пушкин и дендизм // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928.

момент себя вести, полководец «сделал вид задумчивой нежности», после чего (!) «глаза его увлажнились». Актер, стало быть, сумел проникнуться духом роли. В постоянстве и равенстве себе интонаций и мимики Л.Н. Толстой усматривает симптомы искусственности и фальши, позерства и лжи. Берг всегда говорил точно и учтиво; Анну Михайловну Друбецкую никогда не покидал «озабоченный и вместе с тем христиански-кроткий вид»; Элен наделена «однообразно красивой улыбкой»; глаза Бориса Друбецкого были «спокойно и твердо застланы чем-то, как будто какая-то заслонка – синие очки общежития – были надеты на них». Знаменательны и слова Наташи Ростовской о Долохове: «У него все назначено, а я этого не люблю».

Неустанно внимателен и, можно сказать, нетерпим ко всякого рода актерствованию и амбициозной фальши Ф.М. Достоевский. Участники тайного заседания в «Бесах» «подозревали друг друга и один перед другим принимали разные осанки». Петр Верховенский, идя на встречу с Шаговым, «постарался переделать свой недовольный вид в ласковую физиономию». А позже советует: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним (членам революционного кружка. –С.М.) вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь». Весьма настойчиво выявляет Достоевский жесты и интонации людей болезненно самолюбивых и неуверенных в себе, тщетно пытающихся сыграть какую-то импозантную роль. Так, Лебядкин, знакомясь с Варварой Петровной Ставровиной, «остановился, тупо глядя перед собой, но, однако, повернулся и сел на указанное место, у самых дверей. Сильная в себе неуверенность, а вместе с тем наглость и какая-то непрерывная раздражительность сказывалась в выражении его физиономии. Он трусил ужасно <...> видимо боялся за каждое движение своего неуклюжего тела <...> Капитан замер на стуле с своею шляпой и перчатками в руках и не сводя бессмысленного взгляда своего со строгого лица Варвары Петровны. Ему, может быть, и хотелось бы внимательно осмотреться, но он пока еще не решался». В подобных эпизодах Достоевский художественно постигает ту закономерность человеческой психологии, которую много позже охарактеризовал М.М. Бахтин: «Человек <...> болезненно дорожающий производимым им внешним впечатлением, но не уверенный в нем, самолюбивый, теряет правильную <...> установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что <...> контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого»¹. (191)

Послепушкинская литература весьма критически освещала поведение скованное, несвободное, «футлярное» (воспользуемся лексикой А.П. Чехова). Вспомним осторожного и боязливого Беликова («Человек в футляре») и исполненную серьезности, отчужденную от близтекущей жизни Лидию Волчанинову («Дом с мезонином»). Писатели не принимали и противоположной крайности: неумения людей быть сдержанными (как гоголевский Хлестаков) и непомерную «открытость» их импульсов и порывов, чреватую всяческими скандалами. Именно таковы формы поведения Настасьи Филипповны и Ипполита в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» или эгоиста и циника Федора Павловича Карамазова с его «бескорыстным» шутовством, которое стало его второй натурой.

В литературе XIX в. (и в эпоху романтизма, и позже) настойчиво воссоздавалось и поэтизировалось поведение, свободное от каких-либо масок и актерских поз, от сделанности, нарочитости, искусственности и при этом исполненное одухотворенности. В этой связи уместно назвать героиню новеллы Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»: Кандида отличается от манерно-возвышенных девиц «веселостью и непринужденностью», которые не лишают ее способности глубоко чувствовать. Среди жеманных испанских дам резко выделяется Имали – героиня популярного в России романа Ч.Р. Метьюрина «Мельмот-скиталец»; девушке присущи живость, природное изящество, «удивительные непосредственность и прямота, которые сказывались в каждом ее взгляде и движении». Вспомним и героев А.С. Пушкина: Мироновых и Гриневых в «Капитанской дочке», Татьяну восьмой главы «Евгения Онегина» («Без притязаний на успех,/ Без этих маленьких ужимок,/ Без подражательных затей/ Все тихо, просто было в ней»), Моцарта в одной из маленьких трагедий. Великий композитор предстал здесь как бытовая

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 54–55.

фигура, воплощающая поэзию безыскусственной простоты, артистической легкости и изящества, способности к глубочайшим переживаниям и к веселой непосредственности. Пушкинский Моцарт готов живо откликнуться на все, что его окружает в каждый отдельный момент.

Быть может, ярче и многоплановее, чем где-либо еще, запечатлена и опозтизировано поведение (прежде всего – жестово-мимическое) в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, внимание которого «сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела»¹. «Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимой непосредственно, как запах отделяется от цветка» – эту мысль повествователя о Платоне Каратаеве вполне (192) можно отнести и ко многим другим героям романа. «Он не играл никакой роли» – сказано о Кутузове. Вот изображение смотра войск под Аустерлицем: «Кутузов слегка улыбнулся, в то время как тяжело ступая, он опускал ногу с подножки, точно как будто и не было этих двух тысяч людей, которые не дыша смотрели на него». Пьер, открытый душой всем и каждому, совершенно равнодушен к производимому им впечатлению. На петербургском балу он двигается «так же небрежно <...> как бы он шел по толпе базара». А вот описание той встречи княжны Марьи с Ростовым, которая завершилась их сближением: «При первом взгляде на лицо Николая она увидела, что он приехал только для того, чтоб исполнить долг учтивости, и решила твердо держаться в том самом тоне, в каком он обратился к ней». Но княжна не сумела сохранить верность избранной позе: «В самую последнюю минуту, в то время как он поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела <...> что она в припадке рассеянности, устремив вперед себя свои лучистые глаза, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся». Результатом этой рассеянности, неумения осуществить собственную установку и стало объяснение с ней Николая, принесшее обоим счастье.

Поведение безыскусственно простое, свободное как от ритуальной предначертанности, так и от житнетворческих поз в духе романтизма, осознавалось и изображалось в качестве некой нормы не только Л.Н. Толстым, но и многими другими писателями XIX–XX вв. Непреднамеренность и естественность высказываний и жестов персонажей после-пушкинской литературы не привели к образованию нового поведенческого стереотипа (в отличие от того, что произошло с сентименталистской меланхоличностью и театральной зрелищностью романтизма): герои, свободные от рассудочных установок и программ, проявляют себя каждый раз по-новому, представляя в качестве ярких индивидуальностей, будь то князь Мышкин у Ф.М. Достоевского, сестры Прозоровы у А.П. Чехова, Оля Мещерская в «Легком дыхании» И.А. Бунина или Настена в повести В.Г. Распутина «Живи и помни».

Рубеж XIX–XX вв. и первые десятилетия нашего столетия были отмечены новым брожением в поведенческой сфере, что дало о себе знать прежде всего в литературной жизни. По словам Ю.М. Лотмана, «в биографиях символистов, «жизнестроительстве», «театре одного актера», «театре жизни» и других явлениях культуры» воскресает «поэтика поведения» в духе романтизма². Об этом свидетельствуют и мистико-пророческая устремленность младших символистов, и ирония над ней в «Балаганчике» Блока, и позже прозвучавший призыв поэта закрывать лицо «железной маской» («Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», 1916), и «маскарадное» начало в театре Вс. Э. Мей(193)ерхольда, и величественные роли спасителей человечества в ранних произведениях М. Горького (Данко в рассказе «Старуха Изергиль») и В. Маяковского (трагедия «Владимир Маяковский»). Поэты начала века, отмечал Б. Пастернак в «Охранной грамоте», нередко становились в позы, творя самих себя, и «зрелищное понимание биографии» со временем стало пахнуть кровью³. В ахматовской «Поэме без героя» символистская и околосимволистская среда предреволюционных лет предстала в образе

¹ Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 158.

² См.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. С. 268.

³ См.: Пастернак Б.Л. Воздушные пути. С. 262, 273.

трагического маскарада: в мире «краснобаев и лжепророков» и «маскарадной болтовни», беспечной, прямой, бесстыдной,

И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек.

«С детства ряженных я боялась» – эти слова из поэмы А. Ахматовой свидетельствуют об ее внутренней отчужденности от салонно-кружковой атмосферы начала века и причастности той поведенческой ориентации, которая ранее была столь ярко выражена в творчестве Пушкина, Толстого и других писателей-классиков XIX в.

Поэтике жизнестроительства не чужды и образы «положительных героев» советской литературы («Чапаев» Д.А. Фурманова, «Железный поток» А.С. Серафимовича, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского). Вместе с тем в литературе советского периода (а также в творчестве писателей русского зарубежья) осталась сохранной «пушкинско-толстовская» поведенческая традиция. Благородной безыскусственностью отмечены слова и движения персонажей прозы И.С. Шмелева и Б.К. Зайцева, «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» М.А. Булгакова, произведений М.М. Пришвина и Б.Л. Пастернака, АТ. Твардовского и А.И. Солженицына, создателей «деревенской прозы».

Итак, формы поведения персонажей (вместе с их портретами) составляют одну из существенных граней мира литературного произведения. Вне интереса писателя к «внешнему человеку», человеку в «ценностно-эстетической воплощенности»¹ его творчество непредставимо.

§ 7. ГОВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК. ДИАЛОГ И МОНОЛОГ²

Претворяя слово в предмет изображения, литература постигает человека как носителя речи (см. с. 99–100). Персонажи неизменно проявляют себя в словах, произнесенных вслух или про себя.

На ранних этапах словесного искусства (включая средневековье) (194) формы речи персонажей были предопределены требованиями жанра. «Речь действующего лица, – пишет Д.С. Лихачев о древнерусской литературе, – это речь автора за него. Автор своего рода кукловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло бы сказать действующее лицо <...> Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на их внешнюю многоречивость»³.

От эпохи к эпохе персонажи стали все в большей мере получать речевую характеристику: высказываться в присущей им манере. Это или нескончаемый поток речи (вспомним героев Ф.М. Достоевского с их «говорливостью сердца», каков Макар Деушкин, либо изворотливостью ума, каков Петр Верховенский), или, напротив, отдельные короткие реплики, а то и полное молчание, порой весьма значимое: молчит Татьяна, выслушивая отповедь Онегина, молчит и Онегин во время ее монолога, завершающего пушкинский роман; молчанием отвечает Пленник на исповедь Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых». Речь изображаемых писателями лиц может быть упорядоченной, отвечающей неким нормам (Чацкий у А. С. Грибоедова «говорит, как пишет») либо сбивчивой, неумелой, хаотичной (косноязычный Башмачкин в «Шинели» Н.В. Гоголя, Аким во «Власти тьмы» Л.Н. Толстого с его повторяющимся «тае»).

Способ, манера, характер «говорения» нередко выдвигаются в центр произведения и творчества писателя. По словам С. Г. Бочарова, «первейшая внутренняя проблема» прозы А.П. Платонова – это «самый процесс высказывания, выражения жизни в слове»: «*трудное выражение*» сознания в речи составляет своего рода центр существования и

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 47.

² Данный параграф написан при участии И.В. Нестерова.

³ Лихачев Д.С. Семнадцатый век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 313.

облика платоновских героев – «людей косноязычных и немотных», рождающаяся мысль которых получает «темное, шероховатое, нечленораздельное выражение»¹. Так, герой повести Платонова «Ямская слобода» (1927) Филат, обездоленный, проживший «тридцать лет дремучей жизни», одинокий, подавленный повседневным деревенским трудом, «никогда не имел надобности говорить с человеком, а только отвечал», хотя потребность высказаться в нем жила: «он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову» и «так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить». И еще: «Когда шевелилась у Филата мысль, он слышал ее гул в своем сердце. Иногда (195) Филату казалось, что если бы он мог хорошо и гладко думать, как. Другие люди, то ему было бы легче одолеть сердечный гнет от неясного, тоскующего зова. Этот зов <...> превращался в явственный голос, говоривший малопонятные глухие слова. Но мозг не думал, а скрежетал». Вспомним и «Облако в штанах» В.В. Маяковского:

Улица корчится безъязыкая.
Ей нечем кричать и разговаривать.

Но в большинстве случаев изображаемые писателями лица так или иначе реализуют свою речевую способность. «Говорящий человек» проявляет себя в речи диалогической и монологической. *Диалоги* (от др. -гр. dialogos – разговор, беседа) и *монологи* (от др. -гр. monos – один и logos – слово, речь) составляют наиболее специфическое звено словесно-художественной образности². Они являются своего рода связующим звеном между миром произведения и его речевой тканью. Рассматриваемые как акты поведения и как средоточие мысли, чувства, воли персонажа, они принадлежат предметному слою произведения; взятые же со стороны словесной ткани, составляют феномен художественной речи.

Диалоги и монологи обладают общим свойством. Это речевые образования, обнаруживающие и подчеркивающие свою субъективную принадлежность, свое «авторство» (индивидуальное и коллективное), так или иначе интонированные, запечатлевающие человеческий *голос*, что отличает их от документов, инструкций, научных формул и иного рода эмоционально нейтральных, безликих речевых единиц.

Диалог слагается из высказываний разных лиц (как правило, двух) и осуществляет двустороннее общение людей. Здесь участники коммуникации постоянно меняются ролями, становясь на какое-то время (весьма малое) то говорящими (т.е. активными), то слушающими (т.е. пассивными). В ситуации диалога отдельные высказывания возникают мгновенно³. Каждая последующая реплика зависит от предыдущей, составляя отклик на нее. Диалог, как правило, осуществляется цепью лаконичных высказываний, именуемых *репликами*. Знаменательны слова Сократа: «Если хочешь со мной беседовать, применяй краткословие»⁴. Когда реплики очень разрастаются, диалог как таковой (196) перестает существовать, распадаясь на ряд монологов. Диалогическая реплика обладает активностью двоякого рода. Она, во-первых, откликается на *только что* прозвучавшие слова и, во-вторых, адресуясь к собеседнику, ждет от него *незамедлительного* речевого отклика. Реплики диалога «знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании»⁵. Они значимы прежде всего сиюминутно, главное в них живет только в ситуации данного момента. Посредством диалогов люди ориентируются в повседневной жизни, устанавливают и упрочивают контакты друг с другом, общаются интеллектуально и духовно.

¹ Бочаров С.Г. «Вещество существования» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 249–250, 254, 273.

² От диалога и монолога как форм речи современная наука (вслед за М.М. Бахтиным) отличает 'диалогичность' и 'монологичность' как качества человеческого сознания (см. с. 110–112).

³ Сущность диалога, по А.В. Шлегелю, состоит в том, что, во-первых, слова в сознании говорящего возникают мгновенно и произносятся сразу же и, во-вторых, являются откликом на сказанное перед этим другим лицом. (*Schlegel A.W.v. Sämtliche Werke/ Bd VII. Leipzig, 1846. S. 49*).

⁴ Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 81.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 138.

Диалоги могут быть ритуально строгими и этикетно упорядоченными. Обмен церемониальными репликами (которые при этом склонны разрастаться, уподобляясь монологам) характерен для исторически ранних обществ и для традиционных фольклорных и литературных жанров. Подобного рода диалоги составляют едва ли не большую часть текста лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Вот одна из реплик Ивана Грозного в разговоре с Калашниковым:

Отвечай мне по правде, по совести,
Вольной волею или нехотя
Ты убия насмерть мово верного слугу,
Мово лучшего бойца Кирибеевича?

Но наиболее полно и ярко диалогическая форма речи проявляется в атмосфере непринужденного контакта немногих людей, которые ощущают себя друг другу равными. Иерархическая дистанция между общающимися мешает диалогу. Об этом народная поговорка: «Стоя без шапки, не разговоришься».

Наиболее благоприятна для диалога устная речь при отсутствии пространственной дистанции между говорящими: реплики здесь значимы не только собственно логическим смыслом, но и эмоциональными оттенками, сказывающимися в интонациях, жестах и мимике, которые сопровождают речь. При этом высказывания в составе диалога нередко оказываются сбивчивыми, грамматически неправильными и аморфными, могут выглядеть «недомолвками», которые, однако, вполне понятны собеседнику. Слушающий нередко перебивает говорящего, вмешиваясь в течение его речи, и это усиливает «сцепленность» между репликами: диалог предстает как сплошной поток речи двух, а иногда и большего числа лиц (речевую коммуникацию, в которой «на равных» участвуют более двух-трех человек, называют *полилогом*).

Способность вести диалог – это особая сфера речевой культуры, где от человека «требуется» чуткость к собеседнику, гибкость мысли, острота ума) а также гармоническое соответствие между умением (197) говорить (откликаясь на ситуацию момента) и умением вслушиваться в слова рядом находящегося человека.

Как неоднократно отмечали лингвисты, диалогическая речь исторически первична по отношению к монологической и составляет своего рода центр речевой деятельности: «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают, –такова человеческая действительность»¹.

Отсюда – ответственная роль диалогов в художественной литературе. В драматических произведениях они доминируют безусловно, в эпических (повествовательных) тоже весьма значимы и порой занимают большую часть текста. Взаимоотношения персонажей вне их диалогов не могут быть выявлены сколько-нибудь конкретно и ярко.

В жизни, а потому и в литературе глубоко укоренен и монолог. Это – развернутое, пространное высказывание, знаменующее активность одного из участников коммуникации или не включенное в межличностное общение.

Различимы монологи *обращенные и уединенные*². Первые включены в общение людей, но иначе, чем диалоги. Обращенные монологи определенным образом воздействуют на адресата, но ни в коей мере не требуют от него безотлагательного, сиюминутного речевого отклика. Здесь один из участников коммуникации активен (выступает в качестве непрерывно говорящего), все иные пассивны (остаются слушателями). При этом адресатом обращенного монолога может быть и отдельное лицо, и неограниченно большое число людей (публичные выступления политических деятелей, проповедников, судебных и митинговых ораторов, лекторов). В подобных случаях имеет место иерархическая приви-

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 101. О том же ранее говорил Л.В. Щерба: «Подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» (*Щерба Л.В.* Восточно-лужицкое наречие. СПб., 1915. Т. 1. С. 3).

² Еще Я. Гримм различал 'ты-монолог' и 'я-монолог'. О различных формах «недиалогического» самораскрытия человека, связанных как с его одиночеством, так и с ситуациями общения, говорилось и впоследствии (см.: *Schadewaldt W.* Monolog und Selbstgespräch. Berlin, 1926).

легированность носителя речи: «Слушают того, кто имеет власть или пользуется особым авторитетом, вообще в обстановке внушающего воздействия, подразумевающего известную пассивность восприятия или преимущественно сочувственное реагирование, когда прорываются главным образом «поддакивающие» реплики»¹.

Обращенные монологи (в отличие от реплик диалога) не ограничены в объеме, как правило, продуманы заранее и четко структурированы. Они могут воспроизводиться неоднократно (при полном (198) сохранении смысла), в различных жизненных ситуациях. Для них в равной мере приемлемы и благоприятны как устная, так и письменная форма речи. Монолог, иначе говоря, гораздо менее, чем диалогическая речь, ограничен местом и временем говорения, он легко распространяется в шири человеческого бытия. Поэтому монологическая речь способна выступать как средоточие внеситуативных смыслов, устойчивых и глубоких. Здесь – ее несомненное преимущество перед репликами диалогов.

Обращенный монолог, как видно, составляет неотъемлемое звено культуры человечества. У его истоков – высказывания пророков и священнослужителей, а также выступления ораторов, игравшие, в частности, столь важную роль в жизни древних греков и римлян. Обращенно-монологическая речь, помнящая о своих ораторско-проповеднических истоках, охотно прибегает к внешним эффектам, опирается на правила и нормы риторики, нередко обретает патетический характер и внушающую, заражающую силу, вызывая энтузиазм и восторг, тревогу и негодование слушателей. Ныне эти возможности обращенного монолога ярко сказываются в митинговых речах.

Уединенные монологи – это высказывания, осуществляемые человеком либо в одиночестве (буквальном), либо в психологической изоляции от окружающих. Таковы дневниковые записи, не ориентированные на читателя, а также «говорение» для себя самого: либо вслух, либо, что наблюдается гораздо чаще, «про себя». Во внутренней речи, как показал Л.С. Выготский, языковые формы максимально редуцируются: «... даже если мы могли бы записать ее на фонографе, оказалась бы сокращенной, отрывочной, бессвязной, неузнаваемой и непонятной по сравнению с внешней речью»².

Но и уединенные монологи не полностью исключены из межличностной коммуникации. Нередко они являются откликами на чьи-то слова, произнесенные ранее, и одновременно – репликами потенциальных, воображаемых диалогов. Подобного рода диалогизированное самосознание широко запечатлено Ф.М. Достоевским. «Вы скажете – размышляет наедине с собой герой «Записок из подполья» о собственной исповеди, – что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого <...>?»

Уединенные монологи – неотъемлемая грань человеческой жизни. По словам современного ученого, «думать – значит прежде всего говорить с самим собой»³. Эти монологи органически связаны с тем, (199) что Ю.М. Лотман называл «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «Я – Я», а не «Я – ОН». Европейская культура, утверждал ученый, сознательно и целеустремленно ориентируется на систему «Я – ОН», но есть культуры, ориентированные преимущественно на автокоммуникацию (вероятно, имеются в виду страны Востока): они «способны развивать большую духовную активность, однако часто оказываются менее динамичными, чем этого требуют нужды человеческого общества»⁴.

Если автокоммуникацию мыслить широко, в духе Ю.М. Лотмана, как сферу не только индивидуального, но и общественного сознания, то, по-видимому, правомерен вывод, что она связана преимущественно с ориентацией на монологическую речь: как на монологи

¹ Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 34.

² Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. М. 1982. Т. 2. С. 332.

³ Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992. С. 28.

⁴ Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 89.

уединенные (это самоочевидно), так и на обращенные, которые требуют от слушателя скорее послушания, нежели «встречной» инициативы. Система же «Я – ОН» более активно опирается на диалог.

Монологическая речь составляет неотъемлемое звено литературных произведений. Высказывание в лирике – это от начала и до конца монолог лирического героя. Эпическое произведение организуется принадлежащим повествователю-рассказчику монологом, к которому «подключаются» диалоги изображаемых лиц. «Монологический пласт» значим и в речи персонажей эпических и драматических жанров. Это и внутренняя речь в ее специфичности, вполне доступная повестям и романам (вспомним героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского), и условные «реплики в сторону» в пьесах («А попрошу-ка я у этого почтмейстера займы», – изрекает гоголевский Хлестаков, «глядя в глаза» почтмейстеру, который прозвучавших слов по законам сцены не слышит). Это также пространственные высказывания вслух, к которым, к примеру, склонны грибоедовский Чацкий, тургеневский Рудин, едва ли не большинство персонажей романов Достоевского.

Формы явленности в литературе «говорящего человека», как видно, разнообразны. Но как и в какой мере присутствует в произведениях речь самого автора? Правомерно ли о нем говорить как о «носителе речи»? М.М. Бахтин на подобные вопросы отвечает так: «Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т.п.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения»¹. В самом деле: в одних случаях (повествовательный сказ; ролевая лирика; драма, где *говорят* только действующие лица; произведения с «подставным» авторством, каковы, например, пушкинские «Повести Белкина») авторская позиция выражается сугубо опосредованно, не реализуясь в прямом слове, в других же (речь неперсонифицированного повествователя, скажем, в романах Л.Н. Толстого; «автопсихологическая» лирика, являющаяся самораскрытием поэта) она явлена в речи открыто и прямо. Нередко автор «порукает» выразить свое мироотношение, свои взгляды и оценки героям произведения. Так, в монологах маркиза Позы («Дон Карлос») ясно ощутил голос самого Шиллера, а Чацкий в немалой степени является рупором идей А.С. Грибоедова. Позиция Ф.М. Достоевского явлена в ряде высказываний Шатова, Мышкина, а также Алеши Карамазова, который, выслушав сочиненного старшим братом «Великого Инквизитора», горестно восклицает: «А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а молодая женщина! Как же жить-то будешь? <...> С таким адом в груди и в голове разве это возможно?» И мы, читатели, не сомневаемся, что именно автора мучительно тревожит судьба Ивана Карамазова и подобных ему духовных скитальцев.

Присутствующие в словесно-художественном тексте высказывания, согласующиеся с авторской позицией и ее выражающие, вместе с тем никогда не исчерпывают того, что воплощено в произведении. Обращаясь к читателю, писатель изъясняется языком не прямых словесных суждений, а художественных образов и, в частности, образов персонажей как носителей речи.

Словесно-художественное произведение правомерно охарактеризовать как обращенный к читателю монолог автора. Монолог этот принципиально отличается от ораторских выступлений, публицистических статей, эссе, философских трактатов, где безусловно и необходимо доминирует прямое авторское слово. Он являет собой своеобразное *надречевое* образование – как бы «сверхмонолог», компонентами которого служат диалоги и монологи изображаемых лиц.

§ 8. ВЕЩЬ

Мир вещей составляет существенную грань человеческой реальности, как первичной, так и художественно претворенной². Это – сфера деятельности и обитания людей. Вещь

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 353.

² См.: Вещь в искусстве. М., 1986.

впрямую связана с их поведением, сознанием и составляет необходимый компонент культуры: «вещь перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, «веществовать» в *духовном* пространстве»¹. Вещи кем-то сделаны, кому-то принадлежат, вызывают к себе определенное отношение, становятся источником впечатлений, переживаний, раздумий. Они кем-то поставлены именно на данное место и верны своему назначению (201) либо, напротив, почему-то находятся на чисто случайном месте и, не имея хозяина, утрачивают смысл, превращаются в хлам. Во всех этих гранях вещи, являющие собой либо ценности, либо «антиценности», способны представлять в искусстве (в частности, в литературных произведениях), составляя их неотъемлемое звено. «Литература, – отмечает А.П. Чудаков, – изображает мир в его физических и конкретно-предметных формах. Степень привязанности к вещному различна – в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных литературных направлений. Но никогда художник слова не может отряхнуть вещный прах со своих ног и освобожденной стопой вступить в царство имматериальности; внутренне-субстанциальное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешне-предметно воссоздано»². Особенно ответственную роль образы вещей обрели в произведениях, пристально внимательных к быту, которые едва ли не преобладают в литературе начиная с эпохи романтизма.

Один их лейтмотивов литературы XIX–XX вв. – вещь, сродная человеку, как бы сросшаяся с его жизнью, домом, повседневностью. Так, в романе Новалиса, убежденного, что настоящему поэту ничто в окружающем не чуждо, говорится, что домашняя утварь и пользование ею сулят душе человека чистую радость, что они способны «поднимать душу над обыденной жизнью», возвышать потребности человека³. В подобном роде – тщательно живописуемые Н.В. Гоголем вещи в доме Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны («Старосветские помещики»): связки сушеных груш и яблок на частоколе, содержащийся с опрятностью глиняный пол, сундуки, ящики в комнатах, поющая дверь. «Все это для меня имеет неизъяснимую прелесть», – признается рассказчик. Нечто близкое этому и у Л.Н. Толстого: свое, особое, живое лицо имеют и кабинет старого князя Волконского (он «был наполнен вещами, очевидно беспрестанно употребляемыми», которые далее описываются), и интерьеры дома Ростовых (вспомним волнение Николая, вернувшегося из армии в Москву, когда он увидел хорошо знакомые ломберные столы в зале, лампу в чехле, дверную ручку), и комната Левина, где на всем – и на тетради с его почерком, и на отцовском диване – «следы его жизни». Сходные мотивы звучат у И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, порой – у А.П. Чехова (особенно в поздних пьесах); в XX в. – в прозе Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева, в стихах и романе «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака, особенно настойчиво – в «Белой гвардии» М.А. Булгакова (понятные читателю изразцовая печь, испещренная записями, «бронзовая лампа под абажуром», без которых непредставим турбинский дом). Вещи, обозначаемые в (202) этом ряде произведений, как бы источают поэзию семьи и любви, уюта, душевной оседлости, а одновременно – высокой одухотворенности.

Многие из подобных вещей, обжитых человеком и знаменующих его благую связь с миром, – житейские украсы, призванные радовать глаз и сердце (чаще всего – разноцветные, пестрые, узорчатые). Этот род вещей укоренен в многовековой культуре человечества и, соответственно, в словесном искусстве. Так, сказители былины были пристально внимательны к тому, что ныне принято называть ювелирными изделиями. Здесь и перстни, и красные застёжки, и жемчужные серьги, и пуговицы, которые краше самого одеяния, и ткани с узорами, и великолепные пиршественные чаши, и позолота княжеской гридницы, и шубка, которая днем «будто в огне горит» и с которой по ночам «будто искры сыплются»⁴. В исторически ранних поэтических жанрах вещь предстает как «необходимая

¹ *Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе// *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 21.

² *Чудаков А.П.* «Внешнее» Достоевского// *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 94.

³ *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. СПб., 1995. С. 130.

⁴ См.: *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былины// *Скафтымов А.П.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. с. 72–75.

принадлежность человека, как важное его завоевание, как нечто, определяющее своим присутствием его общественную стоимость»; «изображаемая с особой тщательностью и любовью», она «предлагается всегда в состоянии предельного совершенства, высшей законченности»¹. Этот пласт словесной образности свидетельствует о характере быта наших далеких предков, окружавших себя предметами, «в большей или меньшей степени художественно обработанными».

Житейские узоры, празднично и сказочно яркие, предстают как некий противовес пошлой обыденности в повестях Э.Т.А. Гофмана. Таков антураж дома архивариуса Линдгорста («Золотой горшок»): хрустальное зеркало и колокольчики, перстень с драгоценным камнем и сам золотой горшок с вышитой на нем великолепной лилией, который призван чудесно осчастливить юных героев повести. Таковы в сказке «Щелкунчик и мышиный король») сюжет которой хорошо известен благодаря балету П.И. Чайковского, сказочно обильные рождественские подарки детям (среди них – Щелкунчик).

Подобные предметы, чарующе поэтические, составляют немаловажную грань произведений Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, П.И. Мельникова-Печерского, И.А. Гончарова («Обрыв»), А.Н. Островского («Снегурочка»)². Присутствуют они и у А. Блока:

Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе
(Вступление к «Стихам о Прекрасной Даме»)
(203)
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.
(«Осенняя воля»)

Напомним также «спицы расписные» и «плат узорный до бровей» из знаменитого стихотворения «Россия».

Поэтическая сторона быта с его утварью и предметным антуражем, имеющим народные корни, ярко воплощена в повести И. С. Шмелева «Богомолье», в сюжете которой немаловажную роль играет расписанная узорами тележка, какую, по словам одного из героев, «одной рукой да глазом не сделаешь, тут душой радоваться надо». Подобной радостью проникнуто описание беседки неподалеку от Троице-Сергиевой Лавры, которая названа «песенкой»: «... стекла все разноцветные, наличники и подзоры самой затейливой работы, из березы, под светлый лак, звездочками и шишечками, коньками и петушками, хитрыми завитушками, солнышками и рябью», – все «резное, тонкое». О подобных предметах бытового обихода говорится в повести В.И. Белова «Деревня Бердяйка» и в его книге «Лад», в рассказах В.П. Астафьева «Дуга» и «Звездочки и елочки».

Но в литературе XIX–XX вв. преобладает иное освещение вещного мира, в большей мере снижающе-прозаическое, нежели возвышающе-поэтическое. У Пушкина (1830-х годов), еще более у Гоголя и в «послегоголевской» литературе быт с его вещным антуражем часто подается как унылый, однообразный, тяготящий человека, отталкивающий, оскорбляющий эстетическое чувство. Вспомним комнату Раскольниковых, один угол которой был «ужасно острый», другой – «уж слишком безобразно тупой», или часы в «Записках из подполья», которые «хрипят, будто их душат», после чего раздается «тонкий, гаденький звон». Человек при этом изображается как отчужденный от мира вещей, на которые тем самым ложится печать запустения и мертвенности. Эти мотивы, часто сопряженные с мыслью писателей об ответственности человека за его ближайшее окружение, в том числе предметное, прозвучали и в «Мертвых душах» Гоголя (образы Манилова и, в особенности, Плюшкина), и в ряде произведений Чехова. Так, герой рассказа «Невеста», мечтающий о прекрасных фонтанах светлого будущего, сам обитает в комнате, где «накурено, наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух».

¹ Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 95.

² См.: Хализев В.Е. Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н.С. Лескова)// Контекст-1981. Литературно-теоретические исследования. М., 1982.

В многочисленных случаях вещный мир связывается с глубокой неудовлетворенностью человека самим собой, окружающей реальностью. Яркое свидетельство тому – творчество И.Ф. Анненского, предварившее очень многое в искусстве XX столетия. В его стихах «с каждой полки и этажерки, из-под шкафа и из-под дивана» глядит ночь бытия; в распахнутых окнах ощущается «безнадежность»; стены комнаты видятся «тоскливо-белыми»... Предметы здесь, замечает Л.Я. Гинзбург, – «знаки тоски неподвижности», физиологически конкретное, но (204) очень объемной «тоски будней»: человек у Анненского «сцеплен с вещами» болезненно и мучительно¹.

В иной, можно сказать, эстетизированной вариации тема тоски, стимулируемой вещами, настойчиво звучит в творчестве В.В. Набокова. Например: «Это была <...> пошло-вато обставленная, дурно освещенная комната с застрявшей тенью в углу и пыльной вазой на недосыгаемой полке». Так рисуется помещение, где обитает чета Чернышевских («Дар»). А вот (в том же романе) комната в квартире родителей Зины, возлюбленной героя: «маленькая, продолговатая, с крашеными вохрой стенами», она показалась Годунову-Чердынцеву «невыносимой» – «обстановка ее, окраска, вид на асфальтовый двор»; а «песочная яма для детей» напоминала герою-рассказчику тот «жирный песок», который «мы трогаем только тогда, когда хороним знакомых».

Брезгливая отчужденность от мира вещей достигает максимума в произведениях Ж.-П. Сартра. У героя романа «Тошнота» (1938) вещи вызывают омерзение потому, что «уродливо само существование мира»; ему невыносимо их присутствие как таковое, что мотивируется просто: «тошнота – это я сам». Находясь в трамвае, герой испытывает непреодолимое отвращение и к подушке сидения, и к деревянной спинке, и к полоске между ними; в его ощущении все эти вещи «причудливые, упрямые, огромные»: «Я среди них. Они окружили меня, одинокого, бессловесного, беззащитного, они подо мной, они надо мной. Они ничего не требуют, не навязывают себя, просто они есть». И именно это герою невыносимо: «Я на ходу соскакиваю с трамвая. Больше я вынести не мог. Не мог вынести навязчивую близость вещей».

Литература XX в. ознаменовалась небывало широким использованием образов вещного мира не только как атрибутов бытовой обстановки, среды обитания людей, но и (прежде всего!) как предметов, органически сросшихся с внутренней жизнью человека и имеющих при этом значение символическое: и психологическое, и «бытийное», онтологическое. Это углубление художественной функции вещи имеет место и тогда, когда она причастна глубинам человеческого сознания и бытия, позитивно значима и поэтична, как, скажем, в стихах Пастернака с их дифирамбическими тонами, и в тех случаях, когда она, как у Анненского и Набокова, сопряжена с тоской, безысходностью и холодной отчужденностью от реальности лирического героя, повествователя) персонажа.

Итак, вещная конкретность составляет неотъемлемую и весьма существенную грань словесно-художественной образности. Вещь и литературном произведении (как в составе интерьеров, так и за их пределами) имеет широкий диапазон содержательных функций. При (205) этом вещи «входят» в художественные тексты по-разному. Чаще всего они эпизодичны, присутствуют в весьма немногих эпизодах текста, нередко даются вскользь, как бы между делом. Но иногда образы вещей выдвигаются на авансцену и становятся центральным звеном словесной ткани. Вспомним «Лето Господне» И.С. Шмелева – повесть, насыщенную подробностями богатого и яркого купеческого быта, или гоголевскую «Ночь перед рождеством» с обильными описаниями и перечислениями бытовых реалий и с сюжетом, «закрученным» вокруг вещей, каковы мешки Солохи, в которые «угодили» ее поклонники, и черевички царицы, иметь которые пожелала Оксана.

Вещи могут «подаваться» писателями либо в виде некоей «объективной» данности, бесстрастно живописуемой (вспомним комнату Обломова в первых главах романа И.А. Гончарова; описания магазинов в романе Э. Золя «Дамское счастье»), либо как чьи-то впечатления от увиденного, которое не столько живописуется, сколько рисуется единичными штрихами, субъективно окрашенными. Первая манера воспринимается как более традиционная, вторая – как сродная современному искусству. Как отметил А.П. Чудаков, у

¹ См.: Гинзбург Л.Я. О лирике, 2-е изд. Л., 1974. С. 338, 352.

Ф.М. Достоевского «нет спокойно-последовательного изображения вещного наполнения квартиры, комнаты. Предметы как бы дрожат в ячейках туго натянутой авторской или героиней интенции – и этим выявляют и обнажают ее»¹. Нечто подобное – у Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и многих писателей XX столетия.

§9. ПРИРОДА. ПЕЙЗАЖ

Формы присутствия природы в литературе разнообразны. Это и мифологические воплощения ее сил, и поэтические олицетворения, и эмоционально окрашенные суждения (будь то отдельные возгласы или целые монологи), и описания животных, растений, их, так сказать, портреты, и, наконец, собственно пейзажи (*фр.* *rays* – страна, местность) – описания широких пространств.

Представления о природе глубоко значимы в опыте человечества изначально и неизменно. А.Н. Афанасьев, один из крупнейших исследователей мифологии, в 1860-е годы писал, что «сочувственное созерцание природы» сопровождало человека уже «в период создания языка», в эпоху архаических мифов².

В фольклоре и на ранних этапах существования литературы преобладали внепейзажные образы природы: ее силы мифологизировались, олицетворялись, персонифицировались и в этом качестве (206) нередко участвовали в жизни людей. Яркий пример тому – «Слово о полку Игореве». Широко бытовали сравнения человеческого мира с предметами и явлениями природы: героя – с орлом, соколом, львом; войска – с тучей; блеска оружия – с молнией и т.п., а также наименования в сочетании с эпитетами, как правило, постоянными: «высокие дубравы», «чистые поля», «дивные звери» (последние примеры взяты из «Слова о погибели земли Русской»). Подобного рода образность присутствует и в литературе близких нам эпох. Вспомним пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», где королевич Елисей в поисках невесты обращается к солнцу, месяцу, ветру, и те ему отвечают; или лермонтовское стихотворение «Тучки небесные...», где поэт не столько описывает природу, сколько беседует с тучками.

Укоренены в веках и образы животных, которые неизменно причастны людскому миру или с ним сходны. От сказок (выросших из мифов) и басен тянутся нити к «брату волку» из «Цветочков» Франциска Ассизского и медведю из «Жития Сергия Радонежского», а далее – к таким произведениям, как толстовский «Холстомер», лесковский «Зверь», где оскорбленный несправедливостью медведь уподоблен королю Лиру, чеховская «Каштанка», рассказ В.П. Астафьева «Трезор и Мухтар» и т.п.

Собственно же пейзажи до XVIII в. в литературе редки. Это были скорее исключения, нежели «правило» воссоздания природы. Назовем описание чудесного сада, который одновременно и зоопарк, – описание, предваряющее новеллы третьего дня в «Декамероне» Дж. Боккаччо. Или «Сказание о Мамаевом побоище», где впервые в древнерусской литературе видится созерцательный и одновременно глубоко заинтересованный взгляд на природу³.

Время рождения пейзажа как существенного звена словесно-художественной образности – XVIII век⁴. Так называемая описательная поэзия (Дж. Томсон, А. Поуп) широко запечатлела картины природы, которая в эту пору (да и позже!) подавалась преимущественно элегически – в тонах сожалений о прошлом. Таков образ заброшенного монастыря в поэме Ж. Делиля «Сады». Такова знаменитая «Элегия, написанная на сельском кладбище» Т. Грея, повлиявшая на русскую поэзию благодаря знаменитому переводу В.А. Жуковского («Сельское кладбище», 1802). Элегические тона присутствуют и в пейзажах «Исповеди» Ж.Ж. Руссо (где автор-повествователь, любясь деревенским ландшафтом, рисует в воображении чарующие картины прошлого – «сельские трапезы, резвые игры в лугах», «на деревьях очаровательные (207) плоды»), и (в еще большей

¹ Чудаков А.П. «Внешнее» у Достоевского. С. 97.

² См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 8.

³ См.: Эстетика природы. М., 1994. С. 150.

⁴ См.: Шайтанов И.О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989.

мере) у Н.М. Карамзина (напомним хрестоматийно известное описание пруда, в котором утопилась бедная Лиза).

В литературу XVIII в. вошла рефлексия как сопровождение созерцаний природы. И именно это обусловило упрочение в ней собственно пейзажей. Однако писатели, рисуя природу, еще в немалой мере оставались подвластными стереотипам, клише, общим местам, характерным для определенного жанра, будь то путешествие, элегия или описательная поэма.

Характер пейзажа заметно изменился в первые десятилетия XIX в., в России – начиная с А. С. Пушкина. Образы природы отныне уже не подвластны предначертанным законам жанра и стиля, неким правилам: они каждый раз рождаются заново, представляя неожиданными и смелыми. Настала эпоха индивидуально-авторского видения и воссоздания природы. У каждого крупного писателя XIX–XX вв. – особый, специфический природный мир, подаваемый преимущественно в форме пейзажей. В произведениях И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и Н.А. Некрасова, Ф.И. Тютчева и А.А. Фета, И.А. Бунина и А.А. Блока, М.М. Пришвина и Б.Л. Пастернака природа осваивается в ее личностной значимости для авторов и их героев. Речь идет не об универсальной сути природы и ее феноменов, а об ее неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, – о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека или его порождает. При этом природа часто предстает неизменно изменчивой, неравной самой себе, пребывающей в самых различных состояниях. Вот несколько фраз из очерка И.С. Тургенева «Лес и степь»: «Край неба алеет; в березах просыпаются, неловко перелетывают галки; воробьи чирикают около темных скирд. Светлеет воздух, видней дорога, яснее небо, белеют тучки, зеленеют поля. В избах красным огнем горят лучины, за воротами слышны заспанные голоса. А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул – и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком ... » К месту напомнить и дуб в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, разительно изменившийся за несколько весенних дней. Нескончаемо подвижна природа в освещении М.М. Пришвина. «Смотрю, – читаем мы в его дневнике, – и все вижу разное; да, по-разному приходит и зима, и весна, и лето, и осень; и звезды и луна восходят всегда по-разному, а когда будет все одинаково, то все и кончится»¹.

В литературе XX в. (особенно – в лирической поэзии) субъективное видение природы нередко берет верх над ее предметностью, так (208) конкретные ландшафты и определенность пространства нивелируются, а то и исчезают вовсе. Таковы многие стихотворения Блока, где пейзажная конкретика как бы растворяется в туманах и сумерках. Нечто (в иной, «мажорной» тональности) ощутимо у Пастернака 1910–1930-х годов. Так, в стихотворении «Волны» из «Второго рождения» дается каскад ярких и разнородных впечатлений от природы, которые не оформляются как пространственные картины (собственно пейзажи). В подобных случаях эмоционально напряженное восприятие природы одерживает победу над ее пространственно-видовой, «ландшафтной» стороной. Субъективно значимые ситуации момента здесь «выдвигаются на первый план, а само предметное заполнение пейзажа начинает играть как бы второстепенную роль»². Опираясь на ставшую ныне привычной лексику, такие образы природы правомерно назвать «постпейзажными».

Образы природы (как пейзажные, так и все иные) обладают глубокой и совершенно уникальной содержательной значимостью. В многовековой культуре человечества укоренено представление о благости и насущности единения человека с природой, об их глубинной и нерасторжимой связанности. Это представление художественно воплощалось по-разному. Мотив сада – возделанной и украшенной человеком природы – присутствует в словесности едва ли не всех стран и эпох. Сад нередко символизирует мир в целом. «Сад, – замечает Д.С. Лихачев, – всегда выражает некую философию, представление о

¹ Пришвин М.М. Дневники 1920–1922. М., 1995. С. 221.

² Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 288.

мире, отношение человека к природе, это микромир в его идеальном выражении»¹. Вспомним библейский Эдемский сад (Быт. 2:15; Иез. 36:35), или сады Алкиноя в гомеровской «Одиссее», или слова о красящих землю «виноградах обительных» (т.е. монастырских садах) в «Слове о погибели Русской земли». Без садов и парков непредставимы романы И.С. Тургенева, произведения А.П. Чехова (в «Вишневом саде» звучат слова: «... вся Россия наш сад»), поэзия и проза И.А. Бунина, стихи А.А. Ахматовой с их царскосельской темой, столь близкой сердцу автора.

Ценности невозделанной, первозданной природы стали достоянием культурно-художественного сознания сравнительно поздно. Решающую роль, по-видимому, сыграла эпоха романтизма (упомянем Бернардену де Сен-Пьера и Ф.Р. де Шатобриана). После появления поэмы Пушкина и Лермонтова (главным образом – южных, кавказских) первозданная природа стала широко запечатлеваться отечественной литературой и, как никогда ранее, актуализировалась в качестве ценности человеческого мира. Общение человека с невозделанной (209) природой и ее стихиями предстало как великое благо, как уникальный источник духовного обогащения индивидуальности. Вспомним Оленина (повесть Л.Н. Толстого «Казачья»). Величавая природа Кавказа окрашивает его жизнь, определяет строй переживаний: «Горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал». День, проведенный Олениным в лесу (XX гл. – средоточие ярких, «очень толстовских» картин природы), когда он ясно ощутил себя подобием фазана или комара, побудил его к поиску собственно духовного единения с окружающим, веру в возможность душевной гармонии.

Глубочайшим постижением связей человека с миром природы отмечено творчество М.М. Пришвина, писателя-философа, убежденного, что «культура без природы быстро выдыхается» и что в той глубине бытия, где зарождается поэзия, «нет существенной разницы между человеком и зверем»², который знает все. Писателю было внятно то, что объединяет животный и растительный мир с людьми как «первобытными», которые всегда его интересовали, так и современными, цивилизованными. Решительно во всем природном Пришвин усматривал начало неповторимо индивидуальное и близкое человеческой душе: «Каждый листик не похож на другой»³. Резко расходясь с ницшевой концепцией дионисийства, писатель мыслил и переживал природу не как слепую стихию, несовместимую с гуманностью, но как сродную человеку с его одухотворенностью: «Добро и красота есть дар природы, естественная сила»⁴. Рассказав в дневнике виденный им сон (деревья ему кланялись), Пришвин рассуждает: «Сколько грациозной ласки, приветов, уюта бывает у деревьев на опушке леса, когда входит в лес человек; и потому возле дома непременно сажают дерево; деревья на опушке леса как будто ждут гостя...»⁵. Считая людей нерасторжимо связанными с природой, Пришвин в то же время был весьма далек от всевозможных (и в духе Руссо, и на манер Ницше) программ возвращения человечества назад, в мнимый «золотой век» полного слияния с природой: «Человек дает земле новые, не продолжающие природу, а совсем новые человеческие установления: новый голос, новый, искупленный мир, новое небо, новая земля – этого не признают пророки религии "жизни"»⁶. Мысли писателя о человеке и природе получили воплощение в его художественной прозе, наиболее ярко в повести «Жень-шень» (1-я ред. –1933), одном из шедевров русской литературы XX века. Пришвинской концепции природы в ее (210) отношении к человеку родственны идеи известного историка Л.Н. Гумилева, говорившего о неотъемлемо важной и благой связи народов (этносов) и их культур с теми «ландшафтами», в которых они сформировались и, как правило, продолжают жить⁷.

¹ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1991. С. 8.

² Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1983. Т. 3. С. 215, 84.

³ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 6. С. 109.

⁴ Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 64.

⁵ Пришвин М.М. Дневники 1920–1922. С. 83.

⁶ Пришвин М.М. Дневники 1914–1917. М., 1991. С. 153.

⁷ См.: Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. С. 172–192.

Литература XIX–XX вв. постигала, однако, не только ситуации дружественного и благого единения человека и природы, но также их разлад и противостояние, которые освещались по-разному. Со времени романтизма настойчиво звучит мотив горестного, болезненного, трагического отъединения человека от природы. Пальма первенства здесь принадлежит Ф.И. Тютчеву. Вот весьма характерные для поэта строки из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...»:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа поет не то, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

На протяжении последних двух столетий литература неоднократно говорила о людях как о преобразователях и покорителях природы. В трагическом освещении эта тема подана в финале второй части «Фауста» И. В. Гете и в «Медном всаднике» А. С. Пушкина (одетая в гранит Нева бунтует против воли самодержца – строителя Петербурга). Та же тема, но в иных тонах, радостно-эйфорических, составила основу множества произведений советской литературы. «Человек сказал Днепру:/ Я стеной тебя запрю,/ Чтобы, падая с вершины,/ Победенная вода/ Быстро двигала машины/ И толкала поезда». Подобные стихотворения заучивались школьниками 1930-х годов.

Писатели XIX–XX вв. неоднократно запечатлевали, а порой и выражали от своего лица надменно-холодное отношение к природе. Вспомним героя пушкинского стихотворения «Сцена из "Фауста", томящегося скукой на берегу моря, или слова Онегина (тоже вечно скучающего) об Ольге: «... как эта глупая луна на этом глупом небосклоне», – слова, отдаленно предварившие один из образов глубинно кризисного второго тома лирики А.А. Блока: «А в небе, ко всему приученный,/ Бессмысленно кривится диск» («Незнакомка»).

Для первых послереволюционных лет весьма характерно стихотворение В.В. Маяковского «Портсигар в траву ушел на треть...» (1920), где продуктам человеческого труда придан статус несоизмеримо более высокий, нежели природной реальности. Здесь узором и полированным (211) серебром восторгаются «муравьишки» и «трависка», а портсигар произносит презрительно: «Эх, ты... природа!» Муравьишки и трависка, замечает поэт, не стоили «со своими морями и горами/ перед делом человечьим/ ничего ровно». Именно такому пониманию природы внутренне полемично мирозерцание М.М. Пришвина.

В модернистской и, в особенности, постмодернистской литературе отчуждение от природы приняло, по-видимому, еще более радикальный характер: «природа уже не природа, а «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений»¹. Ослабление связей литературы XX в. с «живой природой», на наш взгляд, правомерно объяснить не столько «культом языка» в писательской среде, сколько изолированностью нынешнего литературного сознания от большого человеческого мира, его замкнутостью в узком круге профессиональном, корпоративно-кружковом, глубоко городском. Но эта ветвь литературной жизни нашего времени далеко не исчерпывает того, что сделано и делается писателями и поэтами второй половины XX столетия:

¹ Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава. 1991. С. 293. Об исчерпанности для писателей мира природы (как и вещного мира, быта, психологии) с еще большей резкостью, чем Е. Фарыно и задолго до него, писал Б.М. Эйхенбаум: «Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и «чувством природы» – все это стало мертвым. Ожило чувство языка, и ожило чувство сюжета. Явилась заново потребность игры с формой. И вот тут-то оказалось, что с русским материалом ничего не сделать» (Эйхенбаум Б.М. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе (1924) // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 367).

образы природы – неустранимая, вечно насущная грань литературы и искусства, исполненная глубочайшего смысла.

§ 10. ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

Художественная литература специфична в освоении пространства и времени. Наряду с музыкой, пантомимой, танцем, постановочной режиссурой она принадлежит к искусствам, образы которых обладают временной протяженностью – строго организованы во времени восприятия. С этим связано своеобразие ее предмета (о чем писал Лессинг: в центре словесного произведения – *действия*, т. е. процессы, протекающие во времени, ибо речь обладает временной протяженностью. Обстоятельные описания неподвижных предметов, расположенных в пространстве, утверждал Лессинг, оказываются утомительными для читателя и потому неблагоприятными для словесного искусства: «... сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени»¹).

Вместе с тем в литературу неизменно входят и пространственные (212) представления. В отличие оттого, что присуще скульптуре и живописи, здесь они не имеют непосредственной чувственной достоверности, материальной плотности и наглядности, остаются косвенными и воспринимаются ассоциативно.

Однако Лессинг, который считал литературу призванной осваивать реальность прежде всего в ее временной протяженности, был во многом прав. Временные начала словесной образности имеют большую конкретность, нежели пространственные: в составе монологов и диалогов изображаемое время и время восприятия более или менее совпадают, и сцены драматических произведений (как и сродные им эпизоды в повествовательных жанрах) запечатлевают время с прямой, непосредственной достоверностью.

Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями бесконечно многообразными и глубоко значимыми. Здесь наличествуют образы времени биографического (детство, юность, зрелость, старость), исторического (характеристики смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества), космического (представление о вечности и вселенской истории), календарного (смена времен года, будней и праздников), суточного (день и ночь, утро и вечер), а также представления о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего, будущего. По словам Д.С. Лихачева, от эпохи к эпохе, по мере того как шире и глубже становятся представления об изменяемости мира, образы времени обретают в литературе все большую значимость: писатели все яснее и напряженнее осознают, все полнее запечатлевают «многообразие форм движения», «овладевая миром в его временных измерениях»².

Не менее разноплановы присутствующие в литературе пространственные картины: образы пространства замкнутого и открытого, земного и космического, реально видимого и воображаемого, представления о предметности близкой и удаленной. Литературные произведения обладают возможностью сближать, как бы сливать воедино пространства самого разного рода: «В Париже из-под крыши / Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс» (Б.Л. Пастернак. «В пространствах беспредельных горят материки...»).

По словам Ю.М. Лотмана, «язык пространственных представлений» в литературном творчестве «принадлежит к первичным и основным». Обратившись к творчеству Н.В. Гоголя, ученый охарактеризовал художественную значимость пространственных границ, направленного пространства, пространства бытового и фантастического, замкнутого и открытого. Лотман утверждал, что основу образности «Божественной комедии» Данте составляют представления о верхе и низе как универсальных началах миропорядка, на фоне которого осуществляется (213) движение главного героя; что в романе М.А. Булга-

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. С. 186–195.

² Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 209, 219, 334.

кова «Мастер и Маргарита», где столь важен мотив дома, «пространственный язык» использован для выражения «непространственных понятий»¹.

Временные и пространственные представления, запечатлеваемые в литературе, составляют некое единство, которое вслед за М.М. Бахтиным принято называть *хронотопом* (от др. -гр. *chronos* – время и *topos* – место, пространство). «Хронотоп, – утверждал ученый, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности <...> Временно-пространственные определения в искусстве и литературе <...> всегда эмоционально-ценностно окрашены». Бахтин рассматривает хронотопы идиллические, мистериальные, карнавальные, а также хронотопы дороги (пути), порога (сфера кризисов и переломов), замка, гостиной, салона, провинциального городка (с его монотонным бытом). Ученый говорит о хронотопических ценностях, сюжетобразующей роли хронотопа и называет его категорией формально-содержательной. Он подчеркивает, что художественно-смысловые (собственно содержательные) моменты не поддаются пространственно-временным определениям, но вместе с тем «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»². К сказанному Бахтиным правомерно добавить, что хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, «выводить» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию.

Время и пространство запечатлеваются в литературных произведениях двояко. Во-первых, в виде мотивов и лейтмотивов (преимущественно в лирике), которые нередко приобретают символический характер и обозначают ту или иную картину мира. Во-вторых, они составляют основу сюжетов, к которым мы и обратимся.

§ 11. СЮЖЕТ И ЕГО ФУНКЦИИ

Словом «сюжет» (от фр. *sujet*) обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Изображаемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения. Сюжет является организующим началом жанров драматических, эпических и лиро-эпических. Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован, предельно компактен): «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова, стихотворение В. Ходасевича «2-го ноября».

Понимание сюжета как совокупности событий, воссозданных в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. (работа А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Но в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. Б. В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <...> назовем *фабулой* (лат. сказание, миф, басня. –В.Х.) <...> Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом»³. Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.

События, составляющие сюжет, по-разному соотносятся с фактами реальности, предшествующей появлению произведения. На протяжении многих веков сюжеты брались писателями преимущественно из мифологии, исторического предания, из литературы прошлых эпох и при этом как-то обрабатывались, видоизменялись, дополнялись. Большинство пьес Шекспира основано на сюжетах, хорошо знакомых средневековой ли-

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992–1993. Т. 1. С. 447, 451. См. также; Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе (1945) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.

² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 391, 399, 406.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 180–182.

тературе. Традиционные сюжеты (не в последнюю очередь античные) широко использовались драматургами-классицистами. О большой роли сюжетных заимствований говорил Гете: «Я советую <...> братья за уже обработанные темы. Сколько раз, например, изображали Ифигению, – и все же все Ифигении разные, потому что каждый видит и изображает вещи <...> по-своему»¹.

В XIX–XX вв. изображаемые писателями события стали основываться на фактах реальности, близкой писателю, сугубо современной. Знаменателен пристальный интерес Достоевского к газетной хронике. В литературном творчестве отныне широко используются биографический опыт писателя и его прямые наблюдения над окружающим. При этом имеют своих прототипов не только отдельные персонажи, но и сами сюжеты произведений («Воскресение» Л.Н. Толстого, «Дело корнета Елагина» И.А. Бунина). В сюжетосложении явственно дает о себе знать автобиографическое начало (С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой, И.С. Шмелев). Одновременно с энергией наблюдения и самонаблюдения активизируется индивидуальный сюжетный вымысел. Широкое распространение получают сюжеты, являющиеся плодом авторского воображения («Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «Нос» Н.В. Го(215)голя, «Холстомер» Л.Н. Толстого, в наш век – произведения Ф. Кафки).

События, составляющие сюжет, соотносятся между собой по-разному. В одних случаях на первый план выдвигается какая-то одна жизненная ситуация, произведение строится на одной событийной линии. Таковы в своем большинстве малые эпические, а главное – драматические жанры, для которых характерно единство действия. Сюжетам *единого действия* (их правомерно назвать *концентрическими*, или *центростремительными*) отдавалось предпочтение и в античности, и в эстетике классицизма. Так, Аристотель полагал, что трагедии и эпосе подобает изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое»².

Вместе с тем в литературе широко распространены сюжеты, где события рассредоточены и на «равных правах» разворачиваются независимые один от другого событийные комплексы, имеющие свои «начала» и «концы». Это, в терминологии Аристотеля, эпизодические фабулы. Здесь события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон Жуане» Байрона. Подобного рода сюжеты правомерно назвать *хроникальными*. От сюжетов единого действия принципиально отличны также *многолинейные* сюжеты, в которых одновременно, параллельно одна другой разворачиваются несколько событийных линий, связанных с судьбой разных лиц и соприкасающихся лишь эпизодически и внешне. Такова сюжетная организация «Анны Карениной» Л.Н. Толстого и «Трех сестер» А.П. Чехова. Хроникальные и многолинейные сюжеты рисуют событийные *панорамы*, тогда как сюжеты единого действия воссоздают отдельные событийные *узлы*. Панорамные сюжеты можно определить как *центробежные*, или *кумулятивные* (от *лат. cumulatio* – увеличение, скопление).

В составе литературного произведения сюжет выполняет существенные функции. В первых, событийные ряды (в особенности составляющие единое действие) имеют конструктивное значение: они скрепляют воедино, как бы цементируют изображаемое. Во вторых, сюжет насущен для воспроизведения персонажей, для обнаружения их характеров. Литературные герои непредставимы вне их погруженности в тот или иной событийный ряд. События создают для персонажей своего рода «поле действия», позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в эмоциональных и умственных откликах на происходящее, главное же – в поведении и поступках. Сюжетная (216) форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания волевого, действительного начала в человеке. Многие произведения с богатым событийным рядом посвящены личностям героическим (вспомним гомеровскую «Илиаду» или гоголевского «Тараса Бульбу»). Остросюжетными, как правило, являются произведения, в центре которых ге-

¹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 169.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 66.

рой, склонный к авантюрам (многие возрожденческие новеллы в духе «Декамерона» Дж. Боккаччо, плутовские романы, комедии П. Бомарше, где блистательно действует Фигаро).

И, наконец, в-третьих, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то конфликта и жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи, вовлеченные в ход событий, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то обрести, чего-то добиться либо сохранить нечто важное, претерпевают поражения или одерживают победы. Иначе говоря, сюжет не безмятежен, так или иначе причастен к тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях идиллического «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»).

§ 12. СЮЖЕТ И КОНФЛИКТ

Правомерно выделить два рода (типа) сюжетных конфликтов: это, во-первых, противоречия локальные и преходящие, во-вторых – устойчивые конфликтные состояния (положения).

В литературе наиболее глубоко укоренены сюжеты, конфликты которых по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются – преодолеваются и себя исчерпывают. Жизненные противоречия здесь пребывают внутри событийных рядов и в них замкнуты, всецело сосредоточены во времени действия, которое неуклонно движется к развязке. Так, в трагедии У. Шекспира «Отелло» душевная драма героя ограничена тем промежутком времени, когда плелась и была успешно осуществлена дьявольская интрига Яго, не будь которой – в жизни Отелло и Дездемоны царила бы гармония взаимной любви. Злой умысел завистника – главная и единственная причина горестного заблуждения, страданий ревности главного героя и смерти героини от его руки. Конфликт трагедии «Отелло» (при всей его напряженности и глубине) *локален* и *преходящ*. Он является *внутрисюжетным*. И это отнюдь не особенность именно данной трагедии, и не свойство поэтики именно Шекспира. И не черта жанра как такового. Обозначенное нами на примере «Отелло» соотношение сюжета и конфликта является надэпохальным и наджанровым свойством драматических и эпических произведений. Оно наличествует и в традиционном эпосе, и в комедиях, и в новеллах, и в баснях, и в (217) лиро-эпических поэмах, нередко – и в романах. Основываясь на подобного рода сюжетах, Гегель писал: «В основе коллизии (т.е. конфликта. – В.Х.) лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено». И далее: коллизия «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»¹.

Сюжеты, основу которых составляют конфликты локальные и преходящие, изучены в литературоведении XX в. весьма тщательно. Пальма первенства принадлежит В.Я. Проппу. В книге «Морфология сказки» (1928) ученый в качестве опорного использовал термин «функция действующих лиц», под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода событий. В сказках функции персонажей (т.е. их место и роль в развитии действия), по Проппу, определенным образом выстраиваются. Во-первых, течение событий связано с изначальной «недостачей» – с желанием и намерением героя обрести нечто (во многих сказках это невеста), чем он не располагает. Во-вторых, возникает противостояние героя (протагониста) и антигероя (антагониста). И, наконец, в-третьих, в результате происшедших событий герой получает искомое, вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка, гармонизирующая жизнь центральных действующих лиц, выступает как необходимый компонент сюжета сказки².

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам Пропп, в литературоведении 60–70-х годов была рассмотрена как наджанровая: в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки в литературе называют *нарратологией* (от *лат. narratio* – повествование). Опираясь на работу Проппа, французские ученые

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 213.

² См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. Гл. 3.

структуралистской ориентации (К. Бремон, А.Ж. Греймас) предприняли опыты построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и литературе¹. Они высказали соображения о содержательности сюжета, о философском смысле, который воплощается в произведениях, где действие устремлено от завязки к развязке. Так, по мысли Греймаса, в сюжетной структуре, исследованной Проппом, событийные ряды содержат «все признаки деятельности человека – необратимой, свободной и ответственной»; здесь имеет место «одновременно утверждение неизменности и возможности перемен <...> обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок». Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение меры, середины, центральной позиции), которая, заметим, сродни катарсису: «Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир»².

Универсальная модель сюжета, о которой идет речь, проявляется по-разному. В новеллах и сродных ей жанрах (сюда относится и сказка) инициативные и смелые действия героев позитивно значимы и успешны. Так, в финалах большей части новелл Возрождения (в частности – у Боккаччо) торжествуют люди ловкие и хитрые, активные и энергичные – те, кто хочет и умеет добиться своей цели, взять верх, одолеть соперников и противников. В новеллистической модели сюжета имеет место апология жизненной силы, энергии, воли.

Иначе обстоит дело в баснях (а также притчах и подобных им произведениях, где прямо или косвенно присутствует дидактизм). Здесь решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, главное же – завершаются его поражением, которое предстает как своего рода возмездие. Исходная ситуация новеллистических и басенных Произведений одинакова (герой предпринял нечто, чтобы ему стало лучше), но итог совершенно различный, даже противоположный: в первом случае действующее лицо достигает желаемого, во втором остается у разбитого корыта, как это случилось со старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»³. Сюжеты басенно-притчевого типа могут обретать глубочайший драматизм (вспомним судьбы героинь «Грозы» А.Н. Островского и «Анны Карениной» Л.Н. Толстого). Басенно-притчевое начало, в частности, присутствует в многочисленных произведениях XIX в. об утрате человечности героем, устремленным к материальному преуспеванию, карьере («Утраченные иллюзии» О. де Бальзака, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова). Подобные произведения правомерно расценить как художественное воплощение укорененной (как в античном, так и в христианском сознании) идеи возмездия за нарушения глубинных законов бытия – пусть это возмездие приходит не в облике внешних поражений, а в виде душевной опустошенности и обезличенности.

Сюжеты, в которых действие движется от завязки к развязке и : выявляются конфликты преходящие, локальные, можно назвать *архетипическими* (поскольку они восходят к исторически ранней словесности); они доминируют в многовековом литературно-художественном (219) опыте. В них немалую роль играют *перипетии*, .этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей – всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче или в обратном направлении. Перипетии имели немалое значение в героических сказаниях древности, в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже – в прозе приключенческой и детективной.

Раскрывая этапы противоборств между персонажами (которым обычно сопутствуют уловки, ухищрения, интриги), перипетии имеют и непосредственно содержательную

¹ См.: Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.

² Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1984. С. 106–108.

³ О новеллистических и басенных сюжетах см.: Гаспаров М.Л. Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

функцию. Они несут в себе некий философский смысл. Благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображаются находящимися во власти судьбы, готовящей им неожиданные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!» – восклицает повествователь в романе древнегреческого прозаика Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания являются «общим местом» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла, Боккаччо, Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных». В сюжетах с обильными перипетиями, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных случайностей.

Яркий пример сюжета, как бы до предела насыщенного случайностями, выступающими как свидетельство «непостоянства» бытия, – трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Ее действие протекает в неоднократных перипетиях. Добрая воля и решительные поступки священника Лоренцо, казалось бы, сулят Ромео и Джульетте незамутненное счастье, но судьба каждый раз распоряжается иначе. Последний поворот событий оказывается роковым: Ромео не получает вовремя письма, где сказано, что Джульетта не умерла, а усыплена; Лоренцо появляется в склепе с опозданием: Ромео уже принял яд, а Джульетта, проснувшись, закололась кинжалом.

Но случай в традиционных сюжетах (как бы ни были обильны перипетии действия) все-таки не господствует безраздельно. Необходимый в них *финальный эпизод* (развязка или эпилог), если и не счастливый, то во всяком случае успокаивающий и примиряющий, как бы обуздывает хаос событийных хитросплетений и вводит жизнь в надлежащее русло: над всевозможными отклонениями, нарушениями, недоразумениями, бушеванием страстей и своевольных порывов берет верх благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии, о которой шла речь, Монтеки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец, мирятся... Подобным образом завершаются и (220) другие трагедии Шекспира («Отелло», «Гамлет», «Король Лир»), где за катастрофической развязкой следует умиротворяющий финал-эпилог, восстанавливающий нарушенный миропорядок. Гармонизирующие воссоздаваемую реальность финалы если и не несут воздаяния лучшим, то, по крайней мере, знаменуют возмездие худшим (вспомним шекспировского «Макбета»).

В традиционных сюжетах, о которых шла речь, упорядоченная и благая в своих первоосновах реальность временами (которые и запечатлеваются цепью событий) атакуется силами зла и устремленными к хаосу случайностями, но подобные атаки тщетны: их итог – восстановление и новое торжество гармонии и порядка, которые на какой-то период были попорчены. Человеческое бытие в процессе изображаемых событий претерпевает нечто подобное тому, что происходит с рельсами и шпалами, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, в результате ее видимых изменений не происходит. Сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой (или эпилогом) воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступательного), – как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой, испытываемой силами хаоса. Сюжеты, где присутствуют перипетии и гармонизирующая развязка, воплощают глубокие философские смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим (см. с. 22). Эти сюжеты неизменно причастны представлению о бытии как упорядоченном и имеющем смысл. При этом вера в гармонизирующие начала бытия нередко обретает тона розового оптимизма и идиллической эйфории) что особенно бросается в глаза в сказках (волшебных и детских).

У подобных сюжетов есть и иное назначение: придать произведению занимательность. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (с сопутствующими им неожиданными сообщениями о происшедшем ранее и эффектными «узнаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а вместе

с тем – и к самому процессу чтения: ему хочется узнать, что случится с героем дальше и чем все это кончится.

Установка на броские событийные хитросплетения присуща как произведениям чисто развлекательного характера (детективы, большая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, «вершинной», классической. Такова новеллистика О'Генри с ее изысканными и эффектными финалами, а также предельно насыщенные впечатляющими событиями произведения Ф.М. Достоевского, который по поводу своего романа «Бесы» говорил, что иногда склонен ставить «занимательность <...> выше художественности»¹ Напряжен(221)ная и интенсивная динамика события, делающая чтение увлекательным, свойственна произведениям, предназначенным для юношества. Таковы романы А. Дюма и Жюль Верна, из числа близких нам по времени – «Два капитана» В.А. Каверина.

Рассмотренная событийная модель исторически универсальна, но не единственна в словесном искусстве. Есть и другая модель, столь же важная (особенно в литературе последних полутора-двух столетий), которая остается теоретически неясной. А именно: бытует тип сюжетосложения, служащий прежде всего выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциональными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия. Критики и писатели второй половины XIX–начала XX в. неоднократно говорили о преимуществах такого принципа организации сюжетов перед традиционными, отмечали его актуальность для своего времени. Н.А. Добролюбов в статье «Темное царство» упрекал молодого АН. Островского в приверженности к избыточно крутым развязкам. Сам Островский позже утверждал, что «интрига есть ложь» и что вообще «фабула в драматическом произведении дело неважное». «Многие условные правила, – отмечал он, – исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»². Артистов Художественного театра, игравших в пьесе «Дядя Ваня», Чехов предостерегал от чрезмерных акцентов на поворотных, внешне драматических моментах в жизни героев. Он замечал, что столкновение Войницкого с Серебряковым – это не источник драмы в их жизни, а лишь один из случаев, в котором эта драма проявилась. Критик И.Ф. Анненский по поводу горьковских пьес сказал: «Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной. Жизнь <...> теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегоронок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии»³. Л.Н. Андреев утверждал, что драме и театру подобает отказаться от традиционных событийных хитросплетений, ибо «сама жизнь <...> все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души»⁴. В этом же русле – суждение о сюжете Б.М. Эйхенбаума: «Чем (222) крупнее замысел произведения, чем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному «заканчиванию» его сюжет, тем естественнее оставить его «открытым»⁵.

Подобные мысли выражали и западноевропейские писатели: Ф. Геббель (главное в драме – не деяние, а переживание в форме внутреннего действия), М. Метерлинк (современную драму характеризует «прогрессивный паралич» внешнего действия) и – наиболее настойчиво – Б. Шоу в работе «Квинтэссенция ибсенизма». Драмы, отвечающие гегелевской концепции действия и коллизии, Шоу считал устаревшими и иронически называл их «хорошо сделанными пьесами». Всем подобным произведениям (имея в виду и Шекспира, и Скриба) он противопоставил драму современную, основанную не на пери-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 143.

² Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 459, 276, 460.

³ Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 75.

⁴ Андреев Л.Н. Письма о театре // Шиповник. СПб., 1914. Кн. 22. С. 231.

⁵ Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 183–184.

петях действия, а на дискуссии между персонажами, т. е. на конфликтах, связанных с разностью идеалов людей: «Пьеса без предмета спора <...> уже не котируется как серьезная драма. Сегодня наши пьесы <...> начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. Драматург, стремящийся проникнуть в глубины человеческой жизни, утверждал английский писатель, «тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»¹.

Приведенные высказывания свидетельствовали о происходившей в литературе серьезной перестройке сюжетосложения, которая вершилась целым рядом писателей, особенно интенсивно – на рубеже XIX и XX вв. Это Г. Ибсен, М. Метерлинк, в России – прежде всего Чехов. «В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», в «Вишневом саде», – писал А.П. Скафтымов, многое сделавший для изучения чеховской драмы, – «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью <...> Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников <...> нет и не может быть борьбы»². Литература XX в. (и повествовательная, и драматическая) в очень большой степени опирается на сюжетосложение нетрадиционное, отвечающее не концепции Гегеля, а суждениям в духе Б. Шоу.

Истоки такого сюжетосложения – в далеком прошлом. Так, герой «Божественной комедии» А. Данте (одновременно это и сам автор) – человек, утративший правый путь и пошедший дурными стезями. Это оборачивается недовольством собой, сомнениями в миропорядке, растерянностью и ужасом, от чего позднее он переходит к очищению, познанию примиряющей истины и к радостной вере. Воспринимаемая (223) героем реальность (ее «потусторонний облик» воссоздан в первой части поэмы «Ад») предстает как неизбежно конфликтная. Противоречие, которое легло в основу «Божественной комедии», не является преходящим казусом, чем-то устранимым посредством действий человека. Бытие неотвратимо включает в себе нечто страшное и зловещее. Перед нами не коллизия в гегелевском смысле, не временное нарушение гармонии, которая должна восстановиться. В духе католической догматики Данте (устаами Беатриче) говорит, что в наказаниях, на которые Бог обрек грешников, поместив их в ад, больше щедрости, чем в «милости простого оправдания» («Рай». Песнь VII). Конфликт вырисовывается как всеобщий и при этом напряженно, остро переживаемый героем. Он подается не в качестве временного отклонения от гармонии, а как неотъемлемая грань несовершенного земного бытия.

Сюжет поэмы Данте не складывается из цепи случайностей, которые выступали бы в качестве перипетий. Он строится на обнаружении и эмоциональном освоении героем первооснов бытия и его противоречий, существующих независимо от воли и намерений отдельных людей. В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя: меняется степень познанности бытия, и в результате оказывается, что даже исполненный глубочайших противоречий мир упорядочен: в нем неизменно находится место как справедливому возмездию (муки грешников в аду), так и милосердию и воздаянию (участь героя). Здесь, как и в житиях, тоже сформировавшихся и упрочившихся в русле христианской традиции, последовательно разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность, мир несовершенный и греховный (конфликт общий, выступающий как неразрешимый в рамках земного существования) и напряженное становление гармонии и порядка в индивидуальном сознании и судьбе героя (конфликт частный, находящий завершение в финале произведения).

Устойчиво-конфликтное состояние мира осваивается в ряде произведений XVII в. Отступление от сюжетного канона ощутимо даже в таком острособытийном произведении, как «Гамлет» Шекспира, где действие в его глубинной сути совершается в сознании героя, лишь временами прорываясь наружу в его же словах («Быть или не быть?» и другие

¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 68–77, 500.

² Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 426.

монологи)¹. В «Дон Кихоте» Сервантеса концепция авантюрного сюжета перелицовывается: над рыцарем, верящим в свою победную волю, неизменно берет верх враждебная ему «сила вещей». Знаменательны и покаянные настроения героя в конце романа – мотив, близкий житиям. Принципиально неразрешимыми, даже в самых широких масштабах исторического времени (в соответствии с (224) христианским миропониманием), вырисовываются жизненные противоречия в «Потерянном рае» Дж. Мильтона, финал которого составляет прозрение Адамом трудного будущего человечества. Разлад героя с окружающими постоянен и неизбывен в знаменитом «Житии протопopa Аввакума». «Плакать мне подобает о себе» – этими словами завершает свое повествование Аввакум, отягощенный как собственными грехами и выпавшими на его долю жестокими испытаниями, так и царящей вокруг неправдой. Здесь (в отличие от «Божественной комедии») финальный эпизод не имеет ничего общего с привычной развязкой, примиряющей и умиротворяющей. В этом прославленном произведении древнерусской словесности едва ли не впервые отвергнута традиционная житийная композиция, в основе которой мысль о том, что заслуги всегда вознаграждаются. В «Житии протопopa Аввакума» слабеют идеи средневекового агиографического оптимизма, не допускавшие возможности трагической ситуации для "истинного" подвижника»².

С большей, чем когда-либо ранее, энергией неканоническое сюжетосложение дало о себе знать в литературе XIX в., в частности в творчестве А.С. Пушкина. И «Евгений Онегин», и «Пир во время чумы», и «Медный всадник» запечатлевают устойчивые конфликтные положения, которые не могут быть преодолены и гармонизированы в рамках изображаемого действия. Нетрадиционные начала сюжетосложения присутствуют даже у такого «остросюжетного» писателя, как Ф.М. Достоевский. Если Митя в «Братьях Карамазовых» предстает главным образом как герой традиционного, перипетийного сюжета, то об Иване, более рассуждающем, нежели действующем, и об Алеше, который никаких личных целей не преследует, этого сказать нельзя. Эпизоды, посвященные младшим Карамазовым, заполнены обсуждениями происходящего, раздумьями на личные и общие темы, дискуссиями, которые, по словам Б. Шоу, в большинстве случаев не имеют прямых «выходов» на событийный ряд и внутреннего завершения. Все более настойчивому обращению писателей к неканоническим сюжетам сопутствовало преобразование персонажной сферы (как уже говорилось, заметно «отступали» авантюрно-героические начала). Соответственно менялась и художественно запечатлеваемая картина мира: человеческая реальность все рельефнее представала в ее далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. (вспомним Ф. Кафку), как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная.

Канонические и неканонические сюжеты адресуются читателям по-разному. Авторы произведений, выявляющих конфликты окказиональные (225) обычно стремятся увлечь и развлечь читателей, а одновременно – их успокоить, утешить, укрепить в том представлении, что все в жизни со временем встанет на свои места. Иначе говоря) традиционные сюжеты катарсичны (о катарсисе см. с. 81–82). Событийные же ряды, выявляющие конфликты субстанциальные, воздействуют на нас по-иному. Здесь доминирует писательская установка не на силу впечатления, а на глубину читательского проникновения (вслед за автором) в сложные и противоречивые жизненные пласты. Писатель не столько внушает, сколько призывает к духовной и, в частности, умственной активности читателя. Воспользовавшись бахтинской лексикой, скажем, что традиционные сюжеты в большей мере монологичны, а нетрадиционные – настойчиво устремлены к диалогичности. Или иначе: в первых глубинная авторская интонация склоняется к риторичности, во вторых – к разговорности.

Охарактеризованные роды сюжетов сплетены в литературном творчестве, активно взаимодействуют и часто сосуществуют в одних и тех же произведениях, ибо владеют

¹ См.: *Выготский Л.С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском // *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1986. С. 356–366.

² См.: *Робинсон А.Н.* Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении // *Русская литература в историко-функциональном освещении.* М., 1979. С. 160.

общим для них свойством: они в равной мере нуждаются в действующих лицах, обладающих определенностью мироотношения, сознания, поведения. Если же персонажи (что имеет место в «околоавангардистской» литературе XX в.) утрачивают характер, нивелируются и растворяются в безликом «потоке сознания» или самодовлеющих «языковых играх», в цепи никому не принадлежащих ассоциаций, то одновременно с этим сводится на нет, исчезает и сюжет как таковой: изображать оказывается некого и нечего, а потому и событиям места уже не находится. Об этой закономерности убедительно говорил один из создателей «нового романа» во Франции А. Роб-Грийе. На основе утверждения, что «роман с персонажами <...> принадлежит прошлому» (эпохе, «отмеченной апогеем индивидуальности»), писатель делал вывод об исчерпанности возможностей сюжета как такового: «... рассказывать истории (т.е. выстраивать событийные ряды. – В.Х.) сейчас стало попросту невозможным»¹. Все более интенсивное движение литературы к «бессюжетности» Роб-Грийе усматривает в творчестве Г. Флобера, М. Пруста, С. Беккета.

Однако искусство сюжетосложения продолжает жить (как в литературе, так и в театре и киноискусстве) и, по-видимому, умирать не собирается.

3. Художественная речь. (стилистика)

Эта сторона литературных произведений рассматривается как лингвистами, так и литературоведами. Языковедов художественная речь интересует прежде всего как одна из форм применения языка, характеризующаяся специфическими средствами и нормами. При этом опорным понятием становится «язык художественной литературы»² (или близкое по значению «поэтический язык»), а изучающая этот язык дисциплина именуется *лингвистической поэтикой*. Литературоведение же в большей мере оперирует словосочетанием «художественная речь», которая понимается как одна из сторон содержательной формы.

Литературоведческую дисциплину, предмет которой составляет художественная речь, называют *стилистикой* (термин этот первоначально укоренился в языкознании, которое неизменно обращается к рассмотрению стилей речи и языка)³.

Стилистика – разработанная область науки о литературе, располагающая богатой и достаточно строгой терминологией. Пальма первенства в построении теории художественной речи принадлежит формальной школе (В.Б. Шкловский, Р.О. Jakobson, Б.М. Эйхенбаум, Г.О. Винокур, В.М. Жирмунский), открытия которой оказали серьезное воздействие на последующее литературоведение. Особенно важны в этой области работы В.В. Виноградова, который исследовал художественную речь в ее соотношении не только с языком, отвечающим литературной норме, но и с общенародным языком⁴.

Понятие и термины стилистики стали предметом ряда учебных пособий, на первое место среди которых естественно поставить книги Б. В. Томашевского, сохраняющие свою насущность поныне⁵. Поэтому в нашей работе данный раздел теоретической поэтики дается сжато и суммарно, без характеристики соответствующих терминов, весьма многочисленных (сравнение, метафора, метонимия, эпитет, эллипсис, ассонанс и т.п.).

¹ Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 115, 118.

² См.: Степанов Ю.С. Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

³ Степанов Ю. С. Стилистика // Там же.

⁴ См.: Чудаков А.П. В.В. Виноградов и его теория поэтики // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

⁵ См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика; его же. Стилистика и стихосложение. Л., 1959; его же. Стилистика, 2-е изд., испр. и доп. Л., 1983.

§ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ В ЕЕ СВЯЗЯХ С ИНЫМИ ФОРМАМИ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Речь словесно-художественных произведений подобно губке интенсивно вбирает в себя самые разные формы речевой деятельности, как устной, так и письменной. В течение многих веков на писателей и поэтов активно воздействовали *ораторское искусство* и принципы риторики. Аристотель определял риторику как умение «находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета»¹. Первоначально (в Древней Греции) *риторика* – это теория красноречия, совокупность правил, адресованных ораторам. Позже (в средние века) правила риторики были распространены на сочинение проповедей и писем, а также на художественную прозу. Задача этой области знаний состоит в том, чтобы «обучать искусству создания текстов определенных жанров» – побуждать высказывающихся к речи, производящей впечатление и убеждающей; предмет этой науки – «условия и формы эффективной коммуникации»².

Риторика дала богатую пищу литературе. Художественное речеобразование на протяжении ряда веков (особенно – в сфере высоких жанров, каковы эпос, трагедия, ода) ориентировалось на опыт публичной, ораторской речи, подвластной рекомендациям и правилам риторики. И не случайно «доромантические» эпохи (от античности до классицизма включительно) характеризуются как стадия риторической культуры, черты которой – «познавательный примат общего над частным» и «рассудочное сведение конкретного факта к универсалиям»³.

В пору романтизма (и позже) риторика в ее значимости для литературы стала вызывать сомнение и недоверие. Так, В.Г. Белинский в статьях второй половины 1840-х годов риторическому началу в творчестве писателей (как устаревшему) настойчиво противопоставлял благую для современности натуральность. Под риторикой он разумел «вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни»⁴. Литература к тому времени заметно ослабила (хотя и не устранила полностью) свои давние связи с ораторским витийством.

Европейская культура, замечал Ю.М. Лотман, на протяжении XVII–XIX вв. эволюционировала от установки на соблюдение правил и норм – от риторической усложненности (классицизм) к стилистической простоте⁵. И на авансцену словесного искусства все настойчивее выдвигалась речь непринужденно-разговорная, не диктуемая установками риторики. Творчество А.С. Пушкина в этом отношении находится как бы на рубеже, на «стыке» двух традиций речевой культуры. Его произведения нередко составляют сплав речи риторической и разговорной. Знаменательны и едва приметная пародийность ораторского (228) вступления к повести «Станционный смотритель», тональность которого резко отличается от дальнейшего бесхитростного повествования; и стилистическая неоднородность «Медного всадника» (одическое

вступление и печальный неукрашенный рассказ о судьбе Евгения); и разность речевой манеры героев «Моцарта и Сальери», разговорно-легкой у первого и риторически приподнятой, торжественной у второго.

Разговорная речь (лингвисты называют ее «некодифицированной») сопряжена с общением (беседами) людей прежде всего в их частной жизни. Она свободна от регламентации и склонна менять свои формы в зависимости от ситуации. *Беседа* (разговор) как важнейшая форма человеческой культуры упрочилась и заявила о себе уже в античности. Сократ в платоновских диалогах «Протагор» и «Федон» говорит: «Взаимное общение

¹ Античные риторики. М., 1978. С. 19.

² Гиндин С.И. Риторика и проблемы структуры текста // Дюбуа Ж. и др. Общая риторика /Пер. с фр. М., 1986. С. 364.

³ Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература //Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 8, 6.

⁴ Белинский В.Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 15.

⁵ См.: Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 181.

в беседе – это одно, а публичное выступление – совсем другое». И отмечает, что сам он «вовсе не причастен к искусству речи», ибо оратор зачастую ради достижения своей цели бывает вынужден прощаться с истиной¹. В своем трактате «Об обязанностях» (Кн. 1. § 37) Цицерон дал характеристику беседы как весьма важного «звена» человеческой жизни: «речь ораторская имеет большое значение в деле снискания славы», однако «привлекают к себе сердца людей» «ласковость и доступность беседы»². Навыки беседы составили мощную, проходящую через века культурную традицию, которая ныне претерпевает кризис³.

Беседа как важнейший род общения людей и осуществляющая ее разговорная речь широко отразилась в русской классической литературе. Вспомним «Горе от ума», «Евгения Онегина», стихи Н.А. Некрасова, повести и рассказы Н.С. Лескова, пьесы А.Н. Островского и А.П. Чехова. Писатели XIX в., можно сказать, переориентировались с декламационно-ораторских, риторико-поэтических формул на речь обиходную, непринужденную, «беседную». Так, в стихах Пушкина, по словам Л.Я. Гинзбург, произошло своего рода «чудо претворения обыденного слова в слово поэтическое»⁴,

Знаменательно, что в XIX–XX вв. литература в целом осознается писателями и учеными как своеобразная форма собеседования (разговора) автора с читателем. По словам английского романиста Р. Стивенсона, «литература во всех ее видах – не что иное, как тень доброй (229) беседы»⁵. А.А. Ухтомский первоосновой всякого литературного творчества считал неутолимую и ненасытную жажду сыскать себе по сердцу собеседника. Писательство, по мысли ученого, возникает «с горя» – «за неудовлетворенной потребностью иметь перед собою собеседника и друга»⁶.

Словесная ткань литературных произведений, как видно, глубинно сопряжена с устной речью и ею активно стимулируется. Художественная речь нередко претворяет также письменные формы внехудожественной речи (многочисленные романы и повести эпистолярного характера, проза в форме дневников и мемуаров). Связь словесного искусства с письменностью современными учеными порой абсолютизируется, так что создаваемый автором текст трактуется как «процесс производства письма» (Р. Барт), которое не включено в межличностное общение, является самоцельным: «Письмо появляется именно в тот момент, когда прекращается речь <...> и мы не можем определить, кто говорит, а можем лишь констатировать: тут нечто говорится»⁷.

Подобные суждения Барта опираются на концепцию «археписьма», выдвинутую современным французским философом Ж. Деррида. Суть ее в следующем: в истории мировой культуры письмо первично по отношению к устной речи, в его основе – игра сознания, ищущего «знакового выражения». Эта игра и именуется археписьмом. Деррида высказывает предположение, что Сократа вообще не было, что его образ – выдумка Платона, его мистификация ради собственной славы⁸.

В письме, по Барту и Деррида, слово утрачивает личностный и коммуникативный характер, чему, заметим, соответствует многое в художественной практике последних десятилетий (например, французский «новый роман»). Ориентация литературы – если иметь в виду ее многовековой опыт – на письменные формы речи, однако, все-таки вторична по отношению к ее связям с говорением устным.

«Впитывая» в себя разные формы речи внехудожественной, литература легко и охотно допускает отклонения от языковой нормы и осуществляет новации в сфере речевой деятельности. Писатели и поэты способны выступать в роли языкотворцев, яркое свидетельство тому – поэзия В. Хлебникова. Художественная речь не только сосредоточивает

¹ Платон. Избранные диалоги. С. 83, 231, 246.

² Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 112. См. также с. 92–93.

³ См.: Гадамер Г.-Г. Неспособность к разговору // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М., 1991.

⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 211. См. также с. 224–225.

⁵ Человек читающий. М., 1983. С. 240.

⁶ Ухтомский А.А. Интуиция совести. С. 287.

⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 539, 461.

⁸ См.: Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: деконструкция Логоса // Мировое древо. 1992. № 1.

в себе богатства национальных языков, но и их упрочивает и (230) досоздает. И именно в сфере словесного искусства формируется литературный язык. Неоспоримое подтверждение этому – творчество А. С. Пушкина.

§ 2. СОСТАВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Художественно-речевые средства разнородны и многоплановы. Они составляют систему, на что было обращено внимание в написанных при участии Р.О. Якобсона и Я. Мукаржовского «Тезисах пражского лингвистического кружка» (1929), где подведен итог сделанному формальной школой в области изучения поэтического языка. Здесь обозначены основные пласты художественной речи.

Это, во-первых, *лексико-фразеологические средства*, т.е. подбор слов и словосочетаний, имеющих разное происхождение и эмоциональное «звучание»: как общеупотребительных, так и необщеупотребительных, включая новообразования; как исконно отечественных, так и иноязычных; как отвечающих норме литературного языка, так и отклоняющихся от нее, порой весьма радикально, каковы вульгаризмы и «нецензурная» лексика. К лексико-фразеологическим единицам примыкают *морфологические* (собственно грамматические) *явления языка*. Таковы, к примеру, уменьшительные суффиксы, укорененные в русском фольклоре. Грамматической стороне художественной речи посвящена одна из работ Р.О. Якобсона, где предпринят опыт анализа системы местоимений (первого и третьего лица) в стихотворениях Пушкина «Я вас любил...» и «Что в имени тебе моем». «Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, – утверждает ученый, – глагольных форм и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений». И замечает, что в такого рода поэзии (безобразной, т.е. лишенной иносказаний) «грамматические фигуры» как бы подавляют образы иносказания¹.

Это, во-вторых, *речевая семантика* в узком смысле слова: переносные значения слов, иносказания, тропы, прежде всего – метафоры и метонимии, в которых А.А. Потебня усматривал главный, даже единственный источник поэтичности и образности. В этой своей стороне художественная словесность претворяет и досоздает те словесные ассоциации, которыми богата речевая деятельность народа и общества². (231)

Во многих случаях (особенно характерных для поэзии XX в.) граница между прямыми и переносными значениями стирается, и слова, можно сказать, начинают вольно бродить вокруг предметов, не обозначая их впрямую. В большинстве стихотворений Ст. Малларме, А. А. Блока, М.И. Цветаевой, О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака преобладают не упорядоченные размышления или описания, а внешне сбивчивое самовыражение – речь «взахлеб», предельно насыщенная неожиданными ассоциациями. Эти поэты раскрепостили словесное искусство от норм логически организованной речи. Переживание стало воплощаться в словах свободно и раскованно.

Смычок запел. И облак душный
Над нами встал. И соловьи
Приснились нам. И стан послушный
Скользнул в объятия мои...
Не соловей – то скрипка пела,
Когда ж оборвалась струна,
Кругом рыдала и звенела,
Как в вешней роще тишина... ;
Как там, в рыдающие звуки
Вступала майская гроза...

¹ См.: Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462, 469.

² Метафора (наиболее употребительный род словесных ассоциаций) рассматривается современными учеными как первостепенно важная форма человеческого мышления (путь проникновения в суть вещей), как проявление артистизма и игрового начала, как способ претворения условных вербальных знаков в иконические (образные). См.: Теория метафоры / Пер. с англ., нем., исп., фр., пол. М., 1990. С. 169, 173, 389, 422, 552 и др.

Пугливые сближались руки,
И жгли смеженные глаза...

Образность этого блоковского стихотворения многопланова. Здесь и изображение природы – лесная тишина, пенье соловья, майская гроза; и взволнованный рассказ-воспоминание о порыве любовной страсти; и описание впечатлений от рыдающих звуков скрипки. И для читателя (по воле поэта) остается неясным, что является реальностью, а что – порождением фантазии лирического героя; где проходит граница между обозначенным и настроенностью говорящего. Мы погружаемся в мир таких переживаний, о которых можно сказать только так – языком намеков и ассоциаций. «Разве вещь хозяин слова? – писал О.Э. Мандельштам, имея в виду современную ему поэзию. – Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела»¹.

Далее (в-третьих, в-четвертых, в-пятых...) художественная речь включает в себя пласты, обращенные к внутреннему слуху читателя. Это начала интонационно-синтаксические, фонетические, ритмические, к которым мы и обратимся. (232)

§ 3. ЛИТЕРАТУРА И СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ РЕЧИ

Словесно-художественные произведения обращены к слуховому воображению читателей. «Всякая поэзия при самом своем возникновении создается для восприятия слухом», – замечал Шеллинг². Художественно значима (особенно в стихотворной речи) *фонетическая сторона произведений*, на которой в начале нашего столетия была сосредоточена немецкая «слуховая филология», а вслед за ней – представители русской формальной школы. Звучание художественной речи истолковывается учеными по-разному. В одних случаях утверждается, что сами речевые звуки (фонемы) являются носителями определенного эмоционального смысла (например, Л. Сабанеев полагал, что «А» – звук радостный и открытый, а «У» выражает тревогу и ужас и т.п.)³. В других случаях, напротив, говорится, что звуки речи сами по себе эмоционально и семантически нейтральны, а художественно-смысловой эффект создается соединением данного звукового состава с предметно-логическим значением высказывания. Б.Л. Пастернак утверждал: «Музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания»⁴. Истоки этого взгляда на фонетику художественной речи – в философии языка, разрабатывавшейся религиозными мыслителями начала XX в.: имяславцами, а также С.Н. Булгаковым, который утверждал, что «без звукового тела нет слова» и что тайна речи – в «срощенности» смысла слов с их формой⁵. Связь в художественном слове звука и значения (имени и предмета), обозначаемую терминами *ономатопея* и *звукосмысл*, обстоятельно рассмотрел В.В. Вейдле. Ученый утверждал, что звукосмысл рождается из органического соединения звучаний слов с интонацией, ритмом, а также прямым значением высказывания – его «банальным смыслом»⁶.

В свете подобного истолкования художественной фонетики (как ее нередко называют – эвфонии, или звукописи) оказывается насущным понятие *паронимии*, широко используемое в современной филологии. Паронимы – это слова, различные по значению (однокорневые или разнокорневые), но близкие или даже тождественные по звучанию (предать – продать, кампания – компания). В поэзии (особенно нашего столетия: Хлебников, Цве-

¹ Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 42.

² Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 343.

³ См.: Сабанеев Л. Музыка речи: Эстетическое исследование. М., 1923. С. 79–89.

⁴ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. С. 438.

⁵ См.: Булгаков С.Н. Философия имени. Париж, 1953.

⁶ См.: Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980.

таева, Маяковский) они выступают (233) (наряду с иносказаниями и сравнениями) в качестве продуктивного и экономного способа эмоционально-смыслового насыщения речи¹.

Классический образец наполнения художественного высказывания звуковыми повторами – описание шторма в главе «Морской мятеж» поэмы Б.Л. Пастернака «Девятьсот пятый год»:

Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет.
Расторопный прибой
Сатанеет
От прорвы работ.
Все расходится врозь
И по-своему воет и гибнет,
И, свинея от тины,
По сваям по-своему бьет.

Фонетические повторы присутствуют в словесном искусстве всех стран и эпох. А.Н. Веселовский убедительно показал, что народная поэзия издавна была пристально внимательна к созвучиям слов, что в песнях широко представлен звуковой параллелизм, нередко имеющий форму рифмы².

Наряду с акустико-фонетическим важен и другой, тесно с ним связанный, *интонационно-голосовой аспект художественной речи*. «Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу», – заметил А. Белый³. То же самое правомерно сказать и о читателе художественных произведений. *Интонация* – это совокупность выразительно-значимых изменений звучания человеческого голоса. Физические (акустические) «носители» интонации – это тембр и темп звучания речи, сила и высота звука. Письменный текст (если он субъективно окрашен и выразителен) несет на себе след интонации, которая ощутима прежде всего в *синтаксисе* высказывания. Излюбленный писателем тип фразы, чередование предложений разного рода, отклонения от синтаксического «стереотипа» эмоционально-нейтральной речи (инверсии, повторы, риторические вопросы, восклицания, обращения) – все это создает эффект присутствия в литературно-художественном тексте живого голоса. Значению интонации в стихотворных произведениях и ее типам (напевный, декламативный, говорной стих) посвящена работа Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха»⁴. Интонационно-голосовая выразительность речи придает ей особое качество – колорит непред(234)намеренности и импровизационности: возникает ощущение сиюминутного возникновения высказывания, иллюзия его сотворения как бы в нашем присутствии. При этом интонационно-голосовые начала художественной речи (как и фонетические) сообщают ей эстетический характер в исконном и строгом смысле: читатель воспринимает произведение не только силой воображения (фантазии), но и внутренним слухом.

§ 4. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Вопрос о свойствах художественной речи интенсивно обсуждался в 1920-е годы. Отмечалось, что в словесном искусстве доминирует эстетическая функция речи (Р.О. Якобсон), что от обиходной художественная речь отличается установкой на выражение (Б.В. Томашевский). В работе, которая подвела итог сделанному формальной школой в области изучения поэтического языка, мы читаем: «Поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака <...> Средства выражения <...> стремящиеся в деятельности общения автоматизироваться, в поэтическом языке стремятся, наоборот, к актуализации <...> Организующим средством поэзии служит именно направ-

¹ См.: Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979. С. 285–303.

² См.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 118–122.

³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 548.

⁴ См.: Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 328–338.

ленность на словесное выражение». Говорится также, что в искусстве (и только в нем) внимание (как поэта, так и читателя) направлено «не на означаемое, а на самый знак»¹. Справедливо подчеркивая огромную значимость речевых форм в литературных произведениях, представители формальной школы вместе с тем противопоставляли «поэтический язык» «языку общения» с непомерной резкостью.

От подобной крайности свободны более поздние суждения о художественной речи. Так, Цв. Тодоров в 1970-е годы во многом дополнил и углубил концепцию поэтического языка, разработанную полувеком ранее. Ученый опирается на понятие *дискурса*. Это – некая лингвистическая общность, данная после языка, но до высказывания. Выделяются дискурсы научный, обиходно-практический (в его рамках – эпистолярный), официально-деловой, литературно-художественный (в пределах последнего – жанровые дискурсы). Тодоров утверждает, во-первых, что у каждого из дискурсов – свои нормы, правила, тенденции речеобразования, свои принципы организации высказываний, и, во-вторых, что дискурсы не разделены жесткими (непроходимыми) границами и неизменно взаимодействуют. И делает вывод: не существует правил для всех без исключения литературных явлений и только для них одних, черты «литературности» обнаруживаются и за (235) пределами литературы, а в ней самой – далеко не всегда в полной мере. По мысли ученого, не существует однородного литературного дискурса. В концепции Тодорова традиционная, восходящая к формальной школе «оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов», во многом друг с другом сходных. Самое же главное: специфику литературного дискурса ученый усматривает не только в речевой ткани произведения, но и в его предметном составе, глубоко значимом. Суть литературы, пишет Тодоров, имея в виду художественный вымысел, состоит в том, что она «использует предложения, не являющиеся ни истинными, ни ложными с логической точки зрения». И отмечает, что словесному искусству присуще «тяготение к упорядоченности и актуализации всех символических возможностей, заложенных в знаке»².

Итак, речь словесно-художественных произведений гораздо более, чем иные типы высказываний, и, главное, по необходимости тяготеет к выразительности и строгой организованности. В лучших своих образцах она максимально насыщена смыслом, а потому не терпит какого-либо переоформления, перестраивания. В связи с этим художественная речь требует от воспринимающего пристального внимания не только к предмету сообщения, но и к ее собственным формам, к ее целостной ткани, к ее оттенкам и нюансам. «В поэзии, – писал Р.О. Якобсон, – любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи»³.

Во многих литературных произведениях (особенно стихотворных) словесная ткань резко отличается от иного рода высказываний (предельно насыщенные иносказаниями стихи Мандельштама, раннего Пастернака); в других, напротив, внешне не отличима от «обиходной», разговорно-бытовой речи (ряд художественно-прозаических текстов XIX–XX вв.). Но в творениях словесного искусства неизменно наличествуют (пусть неявно) выразительность и упорядоченность речи; здесь на первый план выдвигается ее эстетическая функция.

§ 5. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Художественная речь осуществляет себя в двух формах: стихотворной (*поэзия*) и нестихотворной (*проза*).

Первоначально стихотворная форма решительно преобладала как в ритуальных и сакральных, так и в художественных текстах. Ритмически упорядоченные высказывания, отмечает М.Л. Гаспаров, ощущались и мыслились как повышено значимые и «более других (236) способствующие сплочению общества»: «Из-за своей повышенной значимо-

¹ Тезисы пражского лингвистического кружка // *Звегинцев В.А.* История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 133, 136.

² *Тодоров Цв.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 367, 368, 363.

³ *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975. С. 228.

сти они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказываться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особенным образом отобранными»¹. Способность стихотворной (поэтической) речи жить в нашей памяти (гораздо большая) чем у прозы) составляет одно из важнейших и неоспоримо ценных ее свойств, которое и обусловило ее историческую первичность в составе художественной культуры.

В эпоху античности словесное искусство проделало путь от мифологической и боговдохновенной поэзии (будь то эпопеи или трагедии) к прозе, которая, однако, была еще не собственно художественной, а ораторской и деловой (Демосфен), философской (Платон и Аристотель), исторической (Плутарх, Тацит). Художественная же проза бытовала более в составе фольклора (притчи, басни, сказки) и на авансцену словесного искусства не выдвигалась. Она завоевывала права весьма медленно. Лишь в Новое время поэзия и проза в искусстве слова стали сосуществовать «на равных», причем последняя порой выдвигается на первый план (такова, в частности, русская литература XIX в., начиная с 30-х годов).

Имея в виду преобладающую тенденцию многовекового бытования словесного искусства, теоретики XIX в. (Гегель, Потебня) противопоставляли друг другу поэзию и *внехудожественную* прозу. Ученые сосредоточились на рассмотрении различий между стихотворными и художественно-прозаическими произведениями лишь в нашем столетии. Ныне изучены не только внешние (формальные, собственно речевые) различия между стихами и прозой (последовательно осуществляемый ритм стихотворной речи; необходимость в ней ритмической паузы между стихами, составляющими основную единицу ритма, – и отсутствие, по крайней мере необязательность и эпизодичность всего этого в художественно-прозаическом тексте), но и функциональные несходства. Так, Ю.Н. Тынянов, введя понятие «единство и теснота стихового ряда», показал, что стих является <...> как бы «сверхсловом» с трансформированным, обновленным и обогащенным смыслом: «Слова оказываются внутри стиховых рядов <...> в более сильных и близких соотношении и связи», что ощутимо активизирует семантическое (эмоционально-смысловое) начало речи².

Формы стихотворной речи весьма разнообразны. Они тщательно изучены. Стихovedение — одна из хорошо разработанных литературо(237)ведческих дисциплин. Существуют серьезные учебные пособия с отсылками к научным исследованиям в данной области³. Поэтому стихovedческие понятия и термины (системы стихосложения, метры и размеры, строфика, рифмы и их виды) в нашей книге не описываются.

Стиховые формы (прежде всего метры и размеры) уникальны по своему эмоциональному звучанию и смысловой наполненности. М.Л. Гаспаров, один из самых авторитетных современных стихovedов, утверждает, что стихотворные размеры не являются семантически тождественными, что ряду метрических форм присущ определенный «семантический ореол»: «Чем реже размер, тем выразительнее напоминает он о прецедентах своего употребления: семантическая насыщенность русского гекзаметра или имитаций былинного стиха велика <...> четырехстопного ямба (наиболее распространенного в отечественной поэзии.—В.Х.)—ничтожна. В широком диапазоне между этими двумя крайностями располагаются практически все размеры с их разновидностями»⁴. Добавим к этому, что в какой-то степени различны «тональность» и эмоциональная атмосфера размеров трех-

¹ Гаспаров М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126.

² См.: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 66, 121.

³ Из числа современных пособий по стихovedению см.: Богомолов Н.А. Стихотворная речь. М., 1995; Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М., 1993; Холшевников В.Е. Основы стихovedения: Русское стихосложение, 3-е изд., перераб. СПб., 1996. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. М., 1997.

⁴ Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 285. У истоков исследований семантического ореола стиховых форм – Тарановский К.О. взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American contributions to the V International Congress of Slavists. 1963. Здесь рассмотрена судьба пятистопного хорея в русской поэзии XIX–XX вв.

сложных (большая стабильность и строгость течения речи) и двусложных (в связи с обилием пиррихий – большие динамизм ритма и непринужденная изменчивость характера речи); стихов с количеством стоп большим (торжественность звучания, как например, в пушкинском «Памятнике») и малым (колорит игровой легкости: «Играй, Адель, / Не знай печали»). Различна, далее, окраска ямба и хорея (стопа последнего, где ритмически сильным местом является ее начало, сродни музыкальному такту; не случайно напевно-плясовая частника всегда хореична), стихов силлабо-тонических (заданная «ровность» речевого темпа) и собственно тонических, акцентных (необходимое, предначертанное чередование замедлений речи и пауз – и своего рода «скороговорки»). И так далее...

Особый колорит русскому силлабо-тоническому стиху XIX–XX вв. придает отсутствие рифмы. Так, пятистопный белый ямб, прочно закрепленный за стихотворной драматургией после перевода В.А. Жуковским «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (в основном благодаря Пушкину: «Борис Годунов», «маленькие трагедии», а также стихотворения «Он между нами жил...» и «Вновь я посетил...»), впоследствии стал в лирической поэзии (особенно – «серебряного века») устойчивым выражением определенного (хотя и трудно определимого) эмоционально-смыслового начала. Циклы А.А. Блока («Вольные мысли») и А.А. Ахматовой («Эпические мотивы», «Северные элегии»), ряд стихотворений И.А. Бунина («В степи», «Веснянка», «Отрывок», «В Москве», «Эсхил», «Воскресенье») и Вл. Ф. Ходасевича («Обезьяна», «Встреча», «2-го ноября», «Музыка»), «Альпийский рог» Вяч. И. Иванова, «Я не увижу знаменитой «Федры»...» О.Э. Мандельштама, «Эзбеки» Н.С. Гумилева, написанные именно этим размером, при всей серьезности их различий, сходны глубинной тональностью, возвышенной, неторопливо спокойной, но внутренне напряженной. Сочетая строгость, присущую стиху, и «прозаическую» свободу ведения речи, они передают родственное внимание лирических героев к близкой им, «обычной» реальности, а вместе с тем эпически весомы, масштабны, властно захватывают сферы судьбоносные, исторические, общебытийные.

Стиховая форма «выжимает» из слов максимум выразительных возможностей, с особой силой приковывает внимание к словесной ткани как таковой и звучанию высказывания, придавая ему как бы предельную эмоционально-смысловую насыщенность.

Но и у художественной прозы есть свои уникальные и неоспоримо ценные свойства, которыми стихотворная словесность обладает в гораздо меньшей мере. При обращении к прозе, как показал М.М. Бахтин, перед автором раскрываются широкие возможности языкового многообразия, соединения в одном и том же тексте разных манер мыслить и высказываться: в прозаической художественности (наиболее полно проявившейся в романе) важна, по Бахтину, «диалогическая ориентация слова среди чужих слов», в то время как поэзия к разноречию, как правило, не склонна и в большей степени монологична: «Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю»¹. Заметим, что ученый, говоря о поэтическом стиле, констатирует не жесткую закономерность (в ряде стихотворных произведений, каковы «Евгений Онегин», «Горе от ума», «Двенадцать», разноречие представлено весьма широко), а существенную тенденцию стихотворной формы (сказывающуюся главным образом в лирике).

Поэзии, таким образом, присущ акцент на словесной экспрессии, здесь ярко выражено созидательное, речетворческое начало. В прозе же словесная ткань может оказываться как бы нейтральной: писатели-прозаики нередко тяготеют к констатирующему, обозначающему слову, внеэмоциональному и «нестилевому». В прозе наиболее полно и широко используются изобразительные и познавательные возможности речи, в поэзии же акцентируются ее экспрессивные и эстетические начала. Эта функциональные различия между поэзией и прозой фиксируются уже первоначальными значениями данных слов – их этимологией (*др.-гр.* слово «поэзия» образовано от глагола сделать», «говорить»; «проза» – от *лат.* прилагательного «прямой», «простой»).

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 89, 99.

С традиционным термином *художественная речь* ныне весьма успешно соперничает слово *текст*, которое заняло почетное место не только в составе теоретической поэтики, но и в гуманитарной сфере как таковой.

4. Текст

Термин «текст» (от *лат. textus* – ткань, сплетение, соединение) широко используется в лингвистике, литературоведении, эстетике, семиотике, культурологии, а также философии. Это, отметил Ю.М. Лотман, «бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи»¹. За словом «текст» стоит несколько разных, хотя и взаимосвязанных значений.

§ 1. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ ФИЛОЛОГИИ

Первоначально (и наиболее глубоко) этот термин укрепился в языкознании. Текст для лингвиста – это акт применения естественного языка, обладающий определенным комплексом свойств. Ему присущи связность и завершенность. Текст четко отграничен от всего ему внешнего, от окружающей речевой и внеречевой реальности. Проще говоря, он имеет ясно выраженные начало и конец, составляя цепь (группу) предложений, которая является минимальной (неделимой) коммуникативной единицей². (240)

Лингвистическое понимание текста в одних случаях – более узкое (текст как «языковое *выражение* определенного смыслового ряда»³), в других – более широкое. Так, научная дисциплина, именуемая *лингвистикой текста*, рассматривает текст как речевое образование (произведение) с его языковой «плотью», построением и смыслом.

Термин «текст» широко используется и в литературоведении. Это – собственно речевая грань литературного произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (мир произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное содержание). Обсуждая вопросы теоретической поэтики, Ю.М. Лотман в начале 1970-х годов писал: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения <...> художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»⁴.

Современные ученые порой включают в «пространство» литературно-художественного текста (помимо речи) изображенное писателем и даже выраженные им идеи, концепции, смыслы, т.е. художественное содержание⁵. Слова «текст» и «произведение» в подобных случаях оказываются синонимами.

Но наиболее укоренено в литературоведении представление о тексте как строго организованной последовательности речевых единиц. В этой связи, в частности, различаются *основной текст* произведения и его *побочный текст*: заглавия и примечания, ко-

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 148.

² См.: Гиндин С.И. Что такое текст и лингвистика текста // Аспекты изучения текста: Сб. научных трудов. М., 1981.

³ Лихачев Д.С. Текстология. На материале русской литературы X–XVII веков, 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1983. С. 129.

⁴ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 24–25. См. также: Гей Н.К. Художественный образ как категория поэтики // Контекст-1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 92–93. См. также: Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1983.

⁵ См.: Долинин К.А. Интерпретация текста (Французский язык). М., 1985.

торые стали предметом специального изучения¹, эпитафия, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а также перечни действующих лиц и ремарки драматических произведений.

Термин «текст» является центральным в *текстологии*. Сфера этой филологической дисциплины – тексты в аспекте истории их создания, их атрибуция и решение вопросов о датировке, установление принципов публикации произведений, а при наличии текстовых вариантов – выделение основного (канонического) текста. Проблемам текстологии посвящен ряд фундаментальных работ теоретического характера².

§ 2. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ СЕМИОТИКИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

В последние десятилетия термин «текст» стал широко использоваться и за рамками филологии (лингвистики и литературоведения). Тексты рассматриваемые как явление семиотическое и определяемые как «связные знаковые комплексы»³, создаются не на одних только естественных языках. Существуют *несловесные тексты*, обращенные напрямую к зрению (географические карты, произведения изобразительных искусств), или к слуху (звуковая сигнализация, музыкальные произведения), либо к зрению и слуху одновременно (язык ритуала и, в частности, литургии, театральное искусство, кино- и телеинформация).

Слово «текст», далее, перешло в сферу культурологии, теории общения, аксиологии (учения о ценностях). Здесь оно видоизменило и в значительной мере сузило свое значение: текстом как культурной ценностью является далеко не всякий связный комплекс. Текст в культурологическом ракурсе – это речевое (или шире: знаковое) образование, которое имеет *внеситуативную ценность*. Высказывания же, значимые лишь на протяжении короткого промежутка времени и только в данном месте, текстами в глазах культурологов не являются. К примеру, записка, оставленная матерью дочери, где говорится о том, что следует взять из холодильника на завтрак, что купить и приготовить, будучи полноценным текстом для лингвиста, таковым для культуролога не оказывается. Для последнего текст – это результат отвердения речевого акта, высказывание, выпавшее в кристалл, предмет, навсегда застывший. По словам Ю.М. Лотмана, тексты – это не просто зафиксированные, но подлежащие сохранению речевые образования, которые «вносятся в коллективную память культуры»: «... не всякое сообщение достойно быть записанным. Все записанное получает особую культурную значимость, превращаясь в текст»⁴. Говоря иначе, текст как явление культуры воспроизводим (посредством многократного пересказа и варьирования либо строгого повторения и тиражирования).

Сохраняемые и воспроизводимые знаково-речевые комплексы могут иметь различное назначение. Их правомерно объединить в две группы.

Первые не имеют индивидуально-личностного и оценочного характера (плоды мысли естественнонаучной и математической, юридические законы, правила профессиональной деятельности и т.п.). Они не проистекают из чьего-то духовного опыта и не адресуются к личности, творчески инициативной и свободно на них откликающейся, говоря иначе – внутренне монологичны. Здесь либо имеет место простая констатация фактов (документальность, протокольность), либо формулируются нормативы в какой-либо области практической деятельности (например, указания на допустимость грузов в транспорте) или отвлеченные истины (аксиоматика математических и естественных наук) – словом, все то в знаково-речевой сфере, к чему личность «говорящего» и «воспринимающего»

¹ См.: *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий. М., 1931; *Ламзина А.В.* Заглавие литературного произведения// Русская словесность. 1997. № 3; *Мильчина В.А.* Поэтика примечаний// Вопр. литературы. 1978. № 11.

² См.: *Винокур Т.О.* Критика поэтического текста// *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991; *Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии, 2-е изд. М., 1959; *Рейсер С.А.* Палеография и текстология нового времени. М., 1970; *Лихачев Д.С.* Текстология. На материале русской литературы X–XVII веков. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1983.

³ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 281.

⁴ *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. С. 286, 284.

нейтральна. Подобные тексты не становятся носителями живого человеческого голоса. Они не интонированы.

И совсем иное дело – тексты, причастные гуманитарной сфере, мирозерцательно значимые и лично окрашенные. Их правомерно назвать *текстами-высказываниями*. Содержащаяся в таких текстах информация сопряжена с оценочностью и эмоциональностью. Здесь значимо авторское начало (индивидуальное или групповое, коллективное): тексты гуманитарной сферы кому-то принадлежат, являются воплощением и следом чье-то голоса. Именно так обстоит дело в публицистике, эссеистике, мемуарах и, главное, в художественном творчестве.

На этом втором роде «надситуативных» речевых образований построили свои теории текста наши крупные ученые-культурологи М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман.

В работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» (конец 1950-х – начало 60-х годов) Бахтин рассмотрел текст как «первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины»: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные дисциплины». Характеризуя текст как высказывание, которое имеет «субъекта, автора», ученый сосредоточил свое внимание на том, что назвал «истинно творческим текстом», являющим собой «свободное <...> откровение личности»: смысл текста «в том, что имеет отношение к: истине, правде, добру, красоте, истории». Верный своей природе текст, подчеркивает Бахтин, осуществляет «диалогические отношения»: являет собой отклик на предыдущие высказывания и адресацию к духовно-инициативному, творческому отклику на него. Субъекты диалогических отношений, по Бахтину, равноправны. Эти (243) отношения личностны, сопряжены с внутренним обогащением людей, с их приобщением к неким смыслам, устремлены к взаимопониманию и единению: «Согласие – одна из важнейших форм диалогических отношений»¹ (о диалогичности по Бахтину см. с. 110–111).

О тексте как явлении гуманитарно значимом в иной смысловой вариации говорил Ю.М. Лотман. Рассматривая культуру как «механизм роста информации», как «совокупность текстов или сложно построенный текст», ученый утверждал, что текст по своей природе обладает авторитетностью, что он истинен по сути, что возможность быть ложным для него исключается: «Ложный текст – это такое же противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста».

Рассматривая в качестве текстов предсказания пифий, проповеди священников, рекомендации врачей, социальные инструкции, законы, а также произведения искусства, Лотман подчеркивал, что участники общения на текстовой почве резко отделены друг от друга: творцы (создатели) текстов вещают некие истины в малопонятной для других, зашифрованной форме («чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным»). А те, кому отведена роль потребителей текстов, внимают их создателям с полным доверием, порой прибегая к посредству толкователей: тексты подлежат «дальнейшему переводу (на другой семиотический код. – В.Х.) или истолкованию». «Чтобы быть взаимно полезными, – утверждает ученый, – участники коммуникации должны "разговаривать на разных языках"». «Текст, апеллирующий к его переводу на иной язык и творческому истолкованию, трактуется ученым как содержательно открытый и многозначный: он является «не только пассивным вместилищем <...> смыслов», но и «смысловым генератором»².

С учетом приведенных суждений М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, правомерно сказать, что текст как феномен культуры в его наиболее полной и яркой явленности – это ответственное речевое действие, способное и призванное «работать» (функционировать) далеко за пределами времени и места его возникновения, а потому тщательно продуманное и отшлифованное его создателем. Это – непреходяще значимый сгусток речемыслительного опыта, квинтэссенция языка в действии, своего рода памятник однажды состоявшегося высказывания. В древнеегипетском стихотворении «Прославление писцов», переведенном А.А. Ахматовой, о «писаниях» говорится как о наследстве пред-

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 282–285, 292, 304, 346.

² Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 134–136, 45, 144.

ков, которое подобно пирамидам: «Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех, / Кто повторяет имена писцов, / Чтобы (244) на устах была истина». Одна из вечных тем поэзии (от Горация до Державина и Пушкина) – памятник из слов, воздвигнутый на века.

Принадлежащий гуманитарной сфере текст, апеллируя к его духовно-инициативному восприятию самыми разными людьми, является носителем устойчивых и стабильных, внеситуативно значимых сведений, идей, умонастроений, смыслов –средоточием духовно-практического опыта тех или иных общественных групп и отдельных личностей, щедро одаренных, масштабных, поистине творческих. Наиболее яркие образцы текстов содействуют свободному единению как малых человеческих общностей, так и целых народов и всего человечества. Именно такова их великая миссия в составе культуры.

Текст, рассматриваемый в аспекте культурологическом, далеко не обязательно является связанной цепью предложений, на чем настаивают лингвисты. Он может быть предельно кратким («однофразовым»), каковы пословицы, афоризмы, лозунги, и даже однословным, как, например, ироническое «Бди!» у Козьмы Пруткова.

Текстам, которым доступна нескончаемо долгая жизнь, противоположна живая речь, бытующая в виде спонтанных и *внутриситуативных* высказываний, которые после себя следов не оставляют. Таково прежде всего *разговорное общение*, составляющее основу и центр речемыслительной деятельности человека и своего рода фундамент языковой культуры, ее плодоносящую почву. Текстовая же сфера вторична по отношению к живой речи и ею неизменно питается. Вместе с тем тексты составляют неотъемлемую грань культуры и межличностного общения. Эта форма языка в действии вершит единение людей, лишенных возможности прямого контакта, с глазу на глаз, – будь то современники, удаленные друг от друга в пространстве, или люди, разделенные историческим временем. Именно тексты позволяют потомкам узнать мысли людей предшествующих эпох, именно они осуществляют преемственную связь поколений. Текст, верный своему назначению, – это общекультурная ценность, порой обретающая значимость для всего человечества. Таковы канонические тексты великих религий, прославленные философские сочинения, шедевры искусства.

Границы между собственно текстами и речевыми образованиями нетекстового (сугубо локального, «внутриситуативного») характера нередко оказываются неопределенными, зыбкими, размытыми. В одних случаях высказывание, «рождающееся» с претензией на статус текста, таковым не становится (не полностью осуществленные замыслы литератора, графоманские штудии и т.п.). В других же, напротив, чей-то импровизационный и не предполагающий сохранности речевой акт волей собеседника либо группового адресата обретает свойства текста. Так, меткая фраза, вдруг возникшая в беседе, может стать неоднократно повторяемой и известной многим (подобные речевые образования на французском языке именуется *mots*). Порой высказывания, первоначально не притязавшие на статус текстов, впоследствии становятся ими в полной мере, обретая долгую жизнь и широкую известность (устные беседы Сократа, записанные Платоном и Ксенофонтom; переписка видных деятелей культуры, обычно публикуемая посмертно).

Рассмотрение текста в ракурсах семиотическом и культурологическом для литературоведения не менее важно и насущно, чем его традиционное, собственно филологическое понимание. Оно позволяет яснее представить природу авторства и полнее осмыслить литературу как феномен межличностного общения.

Универсальное свойство текста (любого: рассматриваемого в ракурсе лингвистическом, семиотическом, культурологическом) – это стабильность, неизменяемость, равенство самому себе. Трансформируясь (при доработках, пародийных перелицовках и даже при случайных неточностях воспроизведения), текст многое утрачивает, а то и вовсе перестает существовать как таковой, заменяясь другим текстом (пусть близким первоначальному). Порой тексты, внешне похожие друг на друга, глубоко различны по своей сути. Так, две формулы судебного решения, отличающиеся всего лишь местом знака препинания, диаметрально противоположны по смыслу: «казнить, нельзя помиловать» и «казнить нельзя, помиловать».

§ 3. ТЕКСТ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ

На протяжении последней четверти века возникла и упрочилась также концепция текста, решительно отвергающая те привычные представления о нем, которые мы обозначили. Ее можно назвать теорией *текста без берегов*, или концепцией сплошной текстуализации реальности. Пальма первенства принадлежит французскому постструктурализму, признанный лидер которого Ж. Деррида недавно говорил: «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. «Нет ничего вне текста» (здесь ученый цитирует себя самого. – В.Х.). Это означает, что текст – не просто речевой акт. Допустим, что стол для меня – текст. То, как я воспринимаю этот стол – долингвистическое восприятие, – уже само по себе для меня текст»¹. Текстом, как видно, названо здесь решительно все, что воспринято человеком.

Словом «текст» обозначают также общую совокупность наличествующего в объективной реальности. Одному из участников тартуско-московской школы, Р.Д. Тименчику, принадлежит следующая фраза: «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?»². Представление о мире как книге, т.е. тексте, восходит к весьма давнему метафориче(246)скому образу. Библейский Моисей назвал мир книгой Бога (Исх. 32, 32–33), о книге жизни неоднократно говорится в «Откровении Иоанна Богослова». Книга как символ бытия присутствует и в художественной литературе, и не только впрямую, но и опосредованно, «подтекстово». Так, герой лермонтовского стихотворения «Пророк» *читает* в «очах людей» «страницы злобы и порока». Однако правомерность перенесения религиозной и художественной символики в сферу научного знания вызывает серьезные сомнения: если какое-нибудь слово значит решительно все, то по сути оно не означает ничего. «Безбрежная текстуализация» картины мира имеет свои резоны в философской онтологии (бытие как сотворенное высшей волей и изначально упорядоченное), но вряд ли она плодотворна в сфере частных наук.

Между тем на протяжении последних двух десятилетий понимание текста как не знающего границ внедрилось и в филологию. Свидетельство тому – оригинальные работы Р. Барта, единомышленника и последователя Ж. Деррида. Этот филолог-эссеист резко противопоставил друг другу художественный текст и художественное произведение, разграничив два рода литературных текстов. Тексты классических (немодернистских) произведений, обладающие смысловой определенностью и воплощающие авторскую поэзию, характеризуются им иронически -отчужденно. Классический текст, по Барту, отдает дань лукавству и лицедейству, поскольку мнит себя определенным и цельным, не имея к тому оснований. И – еще резче: жизнь в таком тексте превращается в тошнотворное месиво расхожих мнений и в удушливый покров, созданный из прописных истин»³. В современных же текстах, утверждает ученый, говорит сам язык. Здесь нет места голосам персонажей и автора; на смену последнему как носителю определенной позиций приходит Скриптор (пишущий), появляющийся только в процессе письма и перестояющий существовать, коль скоро текст уже создан. Подобного рода Текст (с заглавной буквы у Барта) устраняет произведение как таковое. Он имеет своей основой не чью-то речь (личностную), а безличное письмо игрового характера, способное доставить удовольствие читателю (в том числе и литературоведу): «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который ничем не отягощен; он прогуливается»⁴. При этом текст утрачивает такую свою исконную черту, как стабильность и равенство самому себе. Он мыслится как возникающий заново в каждом акте восприятия, как всецело принадлежащий читателю и им творимый без оглядки на волю автора. Для науки, которая не собирается порывать с научными и

¹ Интервью с Жаком Деррида // Мировое древо. 1/92. М., 1992. С. 74.

² Тартуско-московская семиотическая школа глазами ее участников // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 301.

³ Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 227.

⁴ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 417, 515.

художественными традициями, подобная перелицовка значения термина «текст» вряд ли приемлема. (247)

5. Неавторское слово. Литература в литературе

§ 1. РАЗНОРЕЧИЕ И ЧУЖОЕ СЛОВО

Текст словесно-художественного произведения порождается творческой волей писателя: им создается и завершается. Вместе с тем отдельные звенья речевой ткани могут находиться в весьма сложном, даже конфликтном отношении к сознанию автора. Прежде всего: текст не всегда выдерживается в одной, собственно авторской речевой манере. В литературных произведениях (особенно широко – в художественной прозе близких нам эпох; нередко и в поэзии – вспомним «Двенадцать» А. Блока) запечатлевается *разноречие*, т.е. воссоздаются различные манеры (способы, формы) мышления и говорения. При этом художественно значимыми (наряду с прямым авторским словом) оказывается слово *неавторское*, именуемое литературоведами (вслед за М.М. Бахтиным) *чужим* словом. Исследуя роман и его историю, Бахтин пришел к выводу об огромной роли и даже преобладании в этом жанре разноречия и чужого слова: «Автор говорит не на данном языке <...> а как бы через язык <...> объективированный, отодвинутый от его уст <...> Разногласица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему». «Чужая речь, – отмечает ученый, рассматривая прозу Ч. Диккенса, – рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении <...> нигде четко не отграничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого»¹.

«Чужие» слова неприметно, но настойчиво вторгаются в авторское повествование у Ф.М. Достоевского: «Раскольников <...> «безобразную мечту как-то даже поневоле привык считать уже предприятием, хотя все еще сам себе не верил. Он даже шел теперь делать *пробу* своему предприятию, и с каждым шагом волнение его возрастало все сильнее и сильнее». В приведенных фразах заковычанное писателем словосочетание «безобразная мечта», а также отмеченное курсивом слово «проба» и графически никак не выделенное «предприятие» принадлежат по сути не автору, а его герою: первый как бы цитирует второго. Эти речевые единицы, включенные в высказывание повествователя автора, произносятся им отчужденно, со стороны. Слова «проба», «предприятие», «безобразная мечта» запечатлевают одновременно голоса Раскольникова и Достоевского, которые глубоко различны. Подобного рода текстовые единицы Бахтин называл *двуголосыми* словами.

Двуголосое слово, показал ученый, рассматривая прозу Достоевского, нередко присутствует в речи не только повествователя, но и героя, который говорит с «оглядкой» на высказывания о себе другого (248) человека. «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! – оспаривает обидные суждения сослуживцев Макар Деушкин в письме Вареньке («Бедные люди»). – Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!..» Да что тут бесчестного такого? <...> Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна <...> да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая!»

Характеризуя соотнесенность единиц художественной речи с авторской манерой говорения, Бахтин разграничивает три рода слов: 1) «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего»; 2) внеположное сознанию говорящего «объектное слово (слово изображаемого лица)»; 3) принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое «двуголосое слово»². Добавим к этому, что речевые единицы второй и

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 112–113, 121.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 340–341.

третьей групп в литературных произведениях являются словами *неавторскими*, точнее – не только авторскими. «Неавторский» речевой компонент словесно-художественного текста активизируется в литературе прямо пропорционально ее отходу от канонических жанров (см. с. 333–337), где речевая манера предначертана традицией, строго регламентирована и в полной мере отвечает авторскому сознанию.

Разноречие и неавторское (чужое) слово в литературе Нового времени активизировались закономерно: заметно обогатился языковой опыт едва ли не всех общественных слоев и групп; разные формы ведения речи стали активно сопрягаться и вольно взаимодействовать. Изолированные друг от друга «социальные языки» оказались ныне скорее исключением, нежели правилом–признаком своего рода сектантской узости. Знаменательны строки из поэмы Блока «Возмездие», характеризующие «орден» русской прогрессивной интеллигенции XIX в.:

И заколдован был сей круг:
Свои словечки и привычки,
Над всем чужим – всегда кавычки.

Поэт, заметим, имеет в виду кавычки, выражающие надменно-отчужденное отношение к непривычным для данной социальной среды языковым формам.

Разноречие ныне стало своего рода нормой культуры, в частности –и словесно-художественной. Неавторские слова приходят в литературу не только в виде единичных звеньев произведения и локальных текстовых эпизодов (о чем мы говорили), но и в роли организующих, цементирующих художественную ткань начал. Так обстоит дело в стилизациях, пародиях, сказах. (249)

§ 2. СТИЛИЗАЦИЯ. ПАРОДИЯ. СКАЗ

Стилизация – это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его черт и свойств. Так, в эпоху романтизма писатели нередко создавали произведения в духе и манере тех или иных фольклорных жанров. Яркий пример – лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича...». В том же русле пушкинские сказки, «Конек-Горбунок» П.П. Ершова, позже – ориентированные на былинный стиль баллады А. К. Толстого. Стилизации, воскрешающие весьма удаленные от современности литературные манеры, характерны для ряда русских писателей начала XX столетия. Так, «Огненный ангел» В.Я. Брюсова имитирует средневековую повесть. Н.Н. Евреинов в своих пьесах предреволюционного десятилетия возрождал давние традиции западноевропейского театра. В эпоху символизма стилизации нередко расценивались как доминанта и центр современного искусства. В одной из статей того времени традиция была названа «старушкой», а стилизация охарактеризована как ее «молодая, прекрасная сестра»¹. Позже, в 1910-е годы, культ стилизации был подвергнут критике, и весьма суровой. Главное различие между символизмом и акмеизмом, отмечала А.А. Ахматова, состоит «в вопросе о стилизации. Мы совершенно ее отвергали»; она утверждала, что преобладание стилизации превращает творчество в игрушку, о чем свидетельствует литературная деятельность М.А. Кузмина, тогда как у Н.С. Гумилева, «например, все было всерьез»².

Стилизациям родственны (и с ними вплотную соприкасаются) *подражания*, являющие собой воспроизведение автором некоего литературного образца. Подражания могут быть и ученическими (таковы ранние поэмы Ю.М. Лермонтова, впрямую использовавшие пушкинские тексты), и плодами зрелого, в полной мере самостоятельного творчества («<Подражания Корану>» А.С. Пушкина), оказываясь одновременно стилизациями. Подражания древним («антологические стихи») – весьма распространенная форма поэзии допушкинской и пушкинской эпох.

¹ Аничков Е.В. Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.

² Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 173.

Если в стилизациях и подражаниях автор стремится к адекватности воссоздания определенной художественной манеры и от нее не дистанцируется, то свойства пародии определяются отчужденностью писателя от предмета имитации. *Пародии* – это перелицовки предшествующих литературных фактов, будь то отдельные произведения или « типовые » явления писательского творчества (жанры, стилевые установки, укорененные художественные приемы). Они знаменуют добродушное вышучивание либо ироническое, а то и саркастическое осмеяние пародируемого. Пародии, как правило, строятся на резком несоответствии их предметно-тематического и речевого (стилистического) планов. Это особый жанр, который, в отличие от всех иных (как серьезных, так и смеховых), направлен на саму литературу, но не на внехудожественную реальность, а потому существенно вторичен. Пародия в состоянии существовать лишь за счет « непародийной » литературы, питаясь ее соками. Недаром ее называют « антижанром ».

Пародийное начало в искусстве неоднократно вызывало к себе недоверие. Так, во второй части « Фауста » один из персонажей маскарада (вероятно, выражая мысль самого Гете) говорит:

...искусственность пародий
Скромности наперекор
Следует крикливой моде
И причудой тешит взор,
Заплетая в кудельки
Золотые лепестки.
(Пер. Б. Л. Пастернака)

Сходные мысли – в одной из статей Гете: « У древних мы никогда не встречаемся с пародийностью, которая бы снижала и опошляла все высокое и благородное, величественное, доброе и нежное, и, если народ находит в этом удовольствие, это верный симптом того, что он на пути к нравственному упадку »¹. Суждения великого немецкого поэта о пародии, на наш взгляд, имеют серьезные резоны, а вместе с тем излишне жестки. Достойное и высокое призвание пародии – отвергать и осмеивать все исчерпавшее себя и мертвенное в литературе и искусстве, а также в текстах иного рода. К тому же пародийные произведения способны воплощать благое начало непринужденной веселости, артистизма и игровой легкости. Таковы многочисленные литературно-полемические выходки пушкинской эпохи, позже – язвительная шутливость Козьмы Пруткова.

Жанр пародии проходит через всю историю всемирной литературы. Один из ранних его образцов – древнегреческая поэма-пародия « Война мышей и лягушек » (VI в. до н.э.), осмеявшая высокий эпос. Пародия занимает заметное место в истории русской литературы. Огромное количество пародийных откликов вызвала баллада Жуковского « Певец во стане русских воинов » (1812)². Жанром-фаворитом оказалась пародия в литературной жизни 1920-х годов. (251)

Пародийное начало присутствует в литературе и за пределами пародии как таковой. Оно ощутимо и весомо в таких произведениях, как « Гаргантюа и Пантагрюэль » Ф. Рабле, « Руслан и Людмила » и « Повести Белкина » А.С. Пушкина, « История одного города » М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Оригинальную теорию пародии в 1920-е годы разработал Ю.Н. Тынянов в статьях « Достоевский и Гоголь (к теории пародии) » и « О пародии ». Рассматривая этот литературный феномен как аналог карикатуры в графике и живописи, ученый подчеркивал, что пародия является прежде всего рычагом литературной борьбы. По его словам, задача пародии – « обнажение условности » и раскрытие « речевой позы ». « Пародийные произведения, – писал Тынянов, – обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям ». И отмечал как родство

¹ Гете И.В. О пародии у древних (1824) // Гете И.В. Об искусстве. С. 473.

² См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 291.

пародии и стилизации, так и их различие: «...от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»¹.

Сказ в отличие от стилизации и пародий ориентирован на речь «внелитературную»: устную, бытовую, разговорную, которая при этом является чужой писателю, неавторской. По словам М.М. Бахтина, «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь»².

Важнейшее, сущностное свойство сказа – «установка на воспроизведение разговорного монолога героя-рассказчика», «имитация «живого» разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия»³. Эта форма повествования как бы возвращает произведения в мир живого языка, освобождает их от привычных литературных условностей. Главное же, сказ более, чем укорененное в традициях письменности повествование, приковывает внимание к носителю речи – рассказчику, выдвигая на первый план его фигуру, его голос, присущую ему лексику и фразеологию. «Принцип сказа требует, – отмечал Б.М. Эйхенбаум, – чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступать как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на устное слово. В связи с этим сказ очень часто (но не всегда) имеет комический характер»⁴. При этом сказ, как замечают (252) современные специалисты, – это «не просто устный рассказ, это всегда *негромкая беседа* <...> в сказовой форме повествования рассказчик <...> доверительно рассчитывает на сочувствие аудитории»⁵.

Яркими образцами сказа являются «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, рассказы великого знатока русской народной речи В.И. Даля, «Сказ <...> о Левше...», «Очарованный странник», «Запечатленный ангел» Н.С. Лескова; в начале нашего столетия – проза А.М. Ремизова (например, «Посолонь»), Е.И. Замятина, Б.А. Пильняка, Вс. И. Иванова, М.М. Зощенко. Тяга к сказу в 1910–1920-е годы, по словам Б.М. Эйхенбаума, властно захватила прозу, что свидетельствовало «о неудовлетворенности традиционной литературной речью»⁶. В более близкое нам время к сказовой форме обращались Б.В. Шергин, С.Г. Писахов, П.П. Бажов («Малахитовая шкатулка»), В.И. Белов («Вологодские бухтины»). Черты сказа явственны в поэме А.Т. Твардовского «Василий Теркин».

Диапазон содержательных функций сказового повествования весьма широк. Здесь могут осмеиваться узость и «клишированность» сознания мещанина и обывателя, ярчайший пример чему – новеллика Зощенко, но чаще (у раннего Гоголя, Даля, Лескова, Белова) запечатлевается и поэтизируется мир людей, живущих в традиции народной культуры: их неподдельно живая веселость, острый ум, своеобычность и меткость речи. Сказ предоставил «народной массе возможности заговорить непосредственно от своего имени»⁷.

§ 3. РЕМИНИСЦЕНЦИЯ

Этим термином обозначаются присутствующие в художественных текстах «отсылки» к предшествующим литературным фактам; отдельным произведениям или их группам, напоминания о них. Реминисценции, говоря иначе, – это образы литературы в литературе. Наиболее распространенная форма реминисценции – цитата, точная или неточная; «закавыченная» или остающаяся неявной, подтекстовой. Реминисценции могут включаться в произведения сознательно и целеустремленно либо возникать независимо от воли автора, произвольно («литературное припоминание»).

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 310, 294, 201.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 327.

³ Каргашин И.А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 12.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. С. 419.

⁵ Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 31.

⁶ Эйхенбаум Б.М. Лесков и современная проза. С. 422.

⁷ Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. С. 9.

К числу неявных, лишь угадываемых (предположительно!) реминисценции принадлежит слово «нищие» в стихотворении 1915 года, открывающем ахматовскую книгу «Белая стая» (четверть века спустя, по свидетельству Л.К. Чуковской, А.А. Ахматова назвала его лучшим из всех ею написанных стихов): (253)

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем, –
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

В сочетании с опорным местоимением множественного числа «мы», «у нас», «наше» взамен преобладающих в лирике (в том числе ахматовской) «я» и «ты» слова «нищий» и «бывшее богатство» обретают смысл исторический, а все стихотворение – звучание гражданское, едва ли не публицистическое. И возникают ассоциации с широким потоком суждений предреволюционных лет о будто бы извечных российских убожестве и бедности, чему отдали дань и Бунин, и Горький, в какой-то мере – Чехов с его «Мужиками», и Блок с памятными всем словами о любви к «нищей России» с ее серыми избами («Опять, как в годы золотые...», 1908).

Реминисценции в виде цитат составляют существенную разновидность неавторского слова. Они знаменуют либо приятие и одобрение писателем его предшественника, следование ему, либо, напротив, спор с ним и пародирование ранее созданного текста: «...при всем многообразии цитации разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом услышать авторское (согласие или несогласие с этим чужим словом)»¹.

Вместе с тем сфера реминисценций значительно шире области цитирования как такового. Реминисценциями нередко становятся простые упоминания произведений и их создателей вкуче с их оценочными характеристиками. Так, в шестой главе первой части романа М. де Сервантеса священник и цирюльник разбирают книги, читанные Дон Кихотом, чтобы часть их сжечь, и беседуют о них, так что образ литературы (преимущественно рыцарских романов) создается при полном отсутствии цитирования.

Реминисценциям как единичным звеньям словесно-художественных текстов одноприродны заимствование сюжетов, введение персонажей, ранее созданных произведений, подражания, а также вольные переводы иноязычных произведений, у истоков которых в русской классической поэзии – стихотворения и баллады В.А. Жуковского.

Собственно литературным реминисценциям родственны и отсылки к созданиям иных видов искусства как реально существующим (величественный памятник готической архитектуры в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» или моцартовский «Реквием» в маленькой трагедии А.С. Пушкина), так и вымышленным писателем («Портрет» (254) Н.В. Гоголя или «Доктор Фаустус» Т. Манна, пространно «рисующие» живописные и музыкальные творения). Художественные реминисценции широко бытуют в литературе XX в. О живописи немало говорится в «Итальянских стихах» А. Блока, музыкальные образы лежат в основе его цикла «Кармен»; вне настойчивых обращений к мотивам зодчества непредставимо творчество О.Э. Мандельштама: «Я с Музой зодчего беседую опять...» (из черного варианта стихотворения «Адмиралтейство»). По словам Д.С. Лихачева, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой «принадлежит к числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями»².

¹ Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature. 1974. № 7/8. P. 71.

² Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь // Лихачев Д.С. Литература–Реальность– Литература. Л., 1981. С. 173. О реминисценциях в «Поэме без героя» см. также статьи В.Н. Топорова (Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970), Т.В. Цивьян (Ученые записки/ Тартуского ун-

Реминисценции составляют одно из звеньев содержательной формы литературных произведений. Они воплощают (реализуют) культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, их потребность в художественно-образном отклике на явления предшествующего искусства, прежде всего словесного. Выражая осмысление и оценку литературных фактов, реминисценции нередко оказываются неким подобием литературно-критических выступлений – своего рода критикой-эссеистикой, вторгшейся в мир собственно художественных текстов, что явственно в «Евгении Онегине» Пушкина (например, суждения об оде и элегии), «Бедных людях» Достоевского (где Макар Деушкин, по-видимому, выражая мнение писателя, восторженно отзывается о пушкинском «Станционном смотрителе» и весьма недоброжелательно – о гоголевской «Шинели»), в циклах стихов М.И. Цветаевой и Б.Л. Пастернака, посвященных Александру Блоку.

Реминисценции глубоко значимы в художественной словесности разных стран и эпох. Так, в произведениях русской литературы (не только древней) но и Нового времени) нет числа прямым и косвенным отсылкам к каноническим христианским текстам¹. Обильны и весьма разнообразны обращения писателей к предшествующей художественной литературе. Нескончаемы отклики на «Божественную комедию» А. Данте, «Дон Кихота» Сервантеса, «Гамлета» Шекспира, на «Медного всадника» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, на творения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова.

В творчестве писателей, в том числе крупных, оригинальных, (255) наличествует огромное количество реминисценций из самых разных источников. Так, произведения Пушкина – его лирика, поэмы, «Евгений Онегин», «Повести Белкина» – до предела насыщены отсылками (часто неявными) к литературе как отечественной, так и западноевропейской, в том числе современной поэту. Здесь вновь оживают Данте, Шекспир, Байрон, Державин; присутствуют К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, П.А. Вяземский и многие другие. В бесконечно разнообразных пушкинских реминисценциях ощутимы и благодарное приятие поэтом искусства предшественников и современников, и творческая полемика с ними, и осмеяние позднеклассицистических и сентиментально-романтических стереотипов, штампов, клише.

Обратимся к повести «Станционный смотритель», которая лукаво приписана Пушкиным неискушенному провинциальному литератору Ивану Петровичу Белкину. Вот рассказчик выслушал горестный, сопровождавшийся слезами рассказ Самсона Вырина о том, как он потерял единственную дочь. Далее читаем (реминисцентные обороты мы выделили курсивом): « *Слезы сии* отчасти возбуждены были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжении своего повествования; но, как бы то ни было, они *сильно тронули мое сердце*. С ним расставшись, долго не мог я забыть старого смотрителя, *долго думал я о бедной Думе...*». (Напомним: из рассказа Вырина явствует, что Дуня – вовсе не «бедная»: живет в богатстве и роскоши, любима Минским и любит его сама.) Здесь обращают на себя внимание и воспроизведение мотива, кочевавшего из одной сентиментальной повести в другую (рассказчик-путешественник, обогатившийся очередной печально трогательной историей, предается в дороге «долгим» размышлениям о ней), и стилистическая несовместимость лексики, характеризующая наивное литературное сознание Белкина (соседство в одной фразе архаически-приподнятого оборота «слезы сии» и сентименталистского стереотипа «сильно тронули мое сердце» с пятью стаканами пунша, которые «вытянул» смотритель), и связанная с этой подробностью беспомощная оговорка рассказчика (как бы то ни было, он сердечно тронут), и, главное, неприменимость к участи Дуни заштампованного эпитета «бедная» (современнику Пушкина вспоминались не только карамзинская бедная Лиза, но и последовавшие за ней «несчастные» Маши, Маргариты и т.д.). Подобный же «огрех» Белкина-литератора лукаво осмеян Пушкиным и в последнем эпизоде повести: «В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вы-

та. Вып. 284. Тарту, 1971), Д.Е. Максимова (там же. Вып. 680. Тарту, 1985), Л.К. Долгополова (Русская литература. 1979. № 4).

¹ См.: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994.

шла толстая баба» и сообщила, что зритель умер. Близкое соседство стилистически полярных словосочетаний «бедная Дуня» и «толстая баба» весьма забавно. В приведенных эпизодах белкинского цикла (число примеров можно намного увеличить) явно сказались пушкинская склонность к реминисценциям игрового, шутливо-пародийного характера. Знаменательный факт: по возвращении из Болдина в 1830 г. Пушкин (256) сообщил П.А. Плетневу, что Баратынский, читая белкинские повести, «ржет и бьется»¹. По-видимому, этот бурный смех вызвали именно реминисценции:

Реминисценции весьма существенны и в послепушкинской литературе. Так, явные и неявные отсылки к творчеству Гоголя многочисленны в произведениях Достоевского. Но наиболее настойчивы обращения русских писателей к Пушкину и его текстам. Свою, если так можно выразиться, реминисцентную историю имеют и лирические стихотворения великого поэта, и «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Пушкинские творения, осознаваемые писателями прежде всего как высочайшие образцы искусства, порой становятся поводами для фамильярных перелицовок. Так, в главе поэмы «Хорошо!», посвященной политической беседе Милюкова и Кусковой, В. Маяковский пародирует разговор Татьяны с няней. И.А. Бродский резко трансформирует текст стихотворения «Я вас любил...», чтобы выразить свой беспощадно жесткий взгляд на человека, мир, любовь:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. <...>

И далее (в том же шестом стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»):

Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими – но не даст!

В литературе последних двух столетий, освободившейся от традиционалистского «одноголосия», от жанрово-стилевых норм, правил, канонов, реминисценции обрели особенно большую значимость. По словам И.Ю. Подгаецкой, «поэзия XIX века начинается там, где «свое» и «чужое» поняты как проблема»². Добавим к этому: литературные реминисценции знаменуют обсуждение «своего» и «чужого» как в поэзии, так и в прозе, и не только в XIX, но и в XX в.

Искусство слова близких нам эпох реминисцентно в разной мере. Отсылки к литературным фактам – неотъемлемый и, больше того, доминирующий компонент произведений В.А. Жуковского (едва ли не все свое сказано им по поводу чужого и по его следам). Реминисценции обильны и разнообразны у А.С. Пушкина, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама. Но они далеко не столь значимы у Л.Н. Толстого, А.А. Фета (257), С.А. Есенина, М.М. Пришвина, А.И. Солженицына: постигаемая этими художниками слова реальность чаще всего удалена от мира литературы и искусства.

Внутренней нормой литературного творчества XIX–XX столетий является активное присутствие в нем реминисценций. Изолированность писателей и их произведений от опыта предшественников и современников знаменует их ограниченность и узость. Однако и гипертрофированная, самодовлеющая реминисцентность, сопряженная с замкнутостью литературы в мире собственно художественных феноменов, интересов, проблем, для культуры и самого искусства отнюдь не благоприятна. Эта мысль воплощена в романе австрийского писателя начала нашего столетия Р. Музиля «Человек без свойств». Здесь автор, по его словам, поставил своей задачей «показать людей, сплошь составленных из

¹ Пушкин А.С. Поли. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 324.

² Подгаецкая И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 201.

реминисценций, о которых они не подозревают»¹. Аналогичен ряд иронических суждений М.М. Пришвина о том, что он называл «засмысленностью», — о всецелой, а потому односторонней и даже ущербной погруженности человека (в частности — художника) в мир чужих мыслей и слов, которые далеки от живой жизни. Недоверие к «книжной культуре» и «принципу цитатности» неоднократно выражалось в поэзии Блока. Оно явственно сказалось и в свободных стихах второго тома: «Она пришла с мороза...», «Когда вы стоите на моем пути...». В последнем поэт обращается к пятнадцатилетней девушке со словами:

<...>я хотел бы,
Чтоб вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Цитата у Блока «несет в себе одновременно и запас «ядов культуры» и высокий пафос *Vita nuova*»².

Реминисцентный пласт литературных произведений, при всей его огромной значимости, не нуждается в абсолютизации, в рассмотрении его как некоего неперемемного центра писательского творчества: поистине художественное произведение с необходимостью отмечено прямыми контактами не только с предшествующей литературой, но и с «внехудожественной» реальностью. Знаменательны слова одного из русских философско-культурологов нашего столетия: звуки Пушкина вдохновлялись русской (Жуковский) и мировой литературой (античность(258)ность, Гораций, Шекспир, Байрон), «но еще, может быть, больше — кремлевским пожаром, снегами и битвами 1812 года, и судьбами русского народа, и <...> русской деревней и няней»³. Напомню также резкие слова А.А. Ахматовой о критиках творчества Н.С. Гумилева: «Глухонемые <...> литературоведы совершенно не понимают, что читают, и видят Парнас и Леконт де Лиля там, где поэт истекает кровью <...> Его страшная сжигающая любовь выдается за леконт-де-пилевщину <...> Неужели вся история литературы строится таким манером?»⁴

§ 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Этот термин ввела в обиход Ю. Кристева, французский филолог постструктуралистской ориентации. Опираясь на бахтинские концепции чужого слова и диалогичности, а в то же время с ними полемизируя, она утверждала: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* (т.е. диалогического контакта, или межличностного общения. —В.Х.) встает понятие *интертекстуальности*». И еще: «"Литературное слово" — это «место пересечения текстовых плоскостей», "диалог различных видов письма"»⁵.

Позже на термин «интертекстуальность» активно опирался Р. Барт: «Текст — это раскавыченная цитата», «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»⁶. В энциклопедической статье «Текст» он писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или

¹ Цит. по: Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 309.

² Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 416.

³ Арсеньев Н.С. О лирическом стиле и некоторых лирических темах Пушкина // Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1975. Т. 9. С. 85.

⁴ Ахматова А.А. «Самый непрочитанный поэт». Заметки о Николае Гумилеве // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтические странствия (пер. с англ.). Дневники, воспоминания) письма А.А. Ахматовой. М., 1991. С. 310, 312.

⁵ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967)//Вестник/МГУ. Серия 9. Филология. 1995.№ 1. С. 99, 97.

⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 486, 428.

менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть (259) сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»¹.

Понимание Ю. Кристевой и Р. Бартом текста (в том числе художественного) как средоточия ранее бытовавших речевых и языковых единиц, которые входят в него независимо от воли говорящего (автора), является оригинальным и во многом плодотворным для научной мысли: французские ученые обратились к той грани художественной непреднамеренности (см. с. 58–60), которая ранее оставалась вне поля зрения ученых. Мозаика бессознательных и автоматизированных цитаций наиболее характерна для произведений эпигонских и эклектических (напомним сказанное выше о пушкинском Белкине), для литературы массовой, низовой, наивно не различающей языковых кодов, стилей, жанрово-речевых манер (цитату из повести о милорде Георге, где возвышенно-патетическая лексика забавно соседствует с упоминанием о «прекрасной роже» «жестокосердного обманщика», мы уже приводили – см. с. 128).

Однако то, что Ю. Кристева и Р. Барт назвали интертекстуальностью) является не только формой воплощения наивного, неискушенного литературного сознания, но и достоянием творчества писателей крупных и оригинальных. «Я давно перестала делить стихи на свои и чужие, на «тебя» и «меня», – писала М. Цветаева Вл. Ходасевичу в 1934 г. – «Я не знаю авторства»². Неявное цитирование стихов Андрея Белого, опора на речевую манеру этого поэта, неразличение тою, что идет от него и что – от собственного опыта, характерно для раннего творчества Пастернака, который «концептуализировал свою индивидуальность и индивидуальность предшественника не как различающиеся или сходные, но как образующие единый континуум, слитный творческий феномен»³. Аналогичным образом преломлялись народная речь и язык фольклорных жанров у А.В. Кольцова, С.А. Есенина, С.А. Клычкова, Н.А. Клюева.

Иную, игровую природу имеет интертекстуальность постмодернистских произведений, на которые и ориентирована концепция Ю. Кристевой и Р. Барта. «Постмодернистская чувствительность», сопряженная с представлением о мире как о хаотическом, лишенном ценности и смысла, открывает заманчивую перспективу нескончаемым языковым играм: абсолютно вольному, ничем не стесненному, само(260)довлеющему и при том ироническому оперированию текстами, дискурсами, языковыми кодами⁴.

Однако интертекстуальность (если понимать ее по Кристевой и Барту – как «мозаику» цитаций «бессознательных и автоматических») в художественной словесности отнюдь не универсальна, хотя бы по одному тому, что литературные реминисценции, о которых говорилось выше, часто знаменуют активность творческой мысли писателей.

В современном литературоведении термин «интертекстуальность» широко употребителен и весьма престижен. Им часто обозначается общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам. (В область межтекстовых связей входят также соотношения между авторским словом и словами чужими, в частности – двуголосыми). Широко понятая интертекстуальность, как резонно заметил Г. К. Косиков, способна осуществлять «преображение всех тех культурных языков, которые он (текст. –

¹ Цит. по: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М., 1996. С. 218.

² Письма Марины Цветаевой//Новый мир. 1969. № 4. С. 207.

³ *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака), 2-е изд. СПб., 1997. С. 54.

⁴ См.: Современное зарубежное литературоведение... С. 268–271.

В.Х.) в себя впитывает»¹, т.е. обогащать сферу речевой деятельности и арсенал художественно-речевых средств писателей.

Понятие межтекстовых связей («схождений») как явления многопланового, намного обогнав свою эпоху, наметил в 1920-е годы Б.В. Томашевский. Вопрос о воздействии одних писателей на других, с сожалением говорил ученый, «сводится к изысканию в текстах «заимствований» и «реминисценций». Он утверждал, что насущной задачей литературоведения является различение разных родов (типов) текстовых схождений. Это, во-первых, «сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя», определенным образом освещающие (трактующие) ранее созданные произведения. Во-вторых, это «бессознательное воспроизведение литературного шаблона». И наконец, в-третьих, это «случайное совпадение». Без разграничений такого рода, полагал Томашевский, «параллели носят характер сырого материала, небесполезного для исследования, но мало говорящего уму и сердцу». И замечал, что «выискивание этих параллелей» вне уяснения их характера, сути, функции «напоминает некий род литературного коллекционерства»².

Со всем этим трудно не согласиться. К сказанному Б.В. Томашевским добавим: присутствующие в словесно-художественном произведении, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы (261) их ни называть: неавторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы.

6. Композиция

§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, – это взаимная *соотнесенность* и *расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств*, «система соединения знаков, элементов произведения»³. Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направленно «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия.

Термин произошел от латинского глагола *componere*, что значит складывать, строить, оформлять. Слову «композиция» в его применении к плодам литературного творчества в большей или меньшей мере синонимичны такие слова, как «конструкция», «диспозиция», «компоновка», «организация», «план».

Композиция осуществляет единство и целостность художественных творений. Это, утверждает П.В. Палиевский, – «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое <...> Ее цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи»⁴.

К сказанному добавим, что совокупность композиционных приемов и средств стимулирует и организует восприятие литературного произведения. Об этом (вслед за кинорежиссером С.М. Эйзенштейном) настойчиво говорят А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, опираясь на предложенный ими термин «прием выразительности». По мысли этих ученых, искусство (в том числе словесное) «являет мир сквозь призму приемов выразительности», которые управляют реакциями читателя, подчиняют его себе, а тем самым – творческой воле автора. Этих приемов выразительности немного, и их можно си-

¹ Вопр. литературы. 1993. Вып. 3. С. 42.

² *Томашевский Б.В.* Пушкин–читатель французских поэтов//Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 210–213.

³ *Нирё Л.* О значении и композиции произведения//Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 150.

⁴ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 425.

сте(262)матизировать, составить своего рода алфавит¹. Опыты систематизации композиционных средств как «приемов выразительности», на сегодняшний день еще предварительные, весьма перспективны.

Фундаментом композиции является организованность (упорядоченность) вымышленной и изображенной писателем реальности, т.е. структурные аспекты самого мира произведения. Но главное и специфическое начало художественного построения – это способы «подачи» изображенного, а также речевых единиц.

Композиционные приемы обладают прежде всего выразительной энергией. «Выразительный эффект, – отмечает теоретик музыки, – обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а *нескольких* средств, направленных к той же цели»². Так же обстоит дело и в литературе. Композиционные средства здесь составляют своего рода систему, к «слагаемым» (элементам) которой мы и обратимся.

§ 2. ПОВТОРЫ И ВАРИАЦИИ

Без повторов и их подобий («полуповторы», вариации, дополняющие и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. Эта группа композиционных приемов служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте.

Решающую роль придавал повторам Р.О. Якобсон. Сославшись на древнеиндийский трактат «Натяшастра», где о повторе говорилось как об одной из основных фигур речи (наряду со сравнением и метафорой), он утверждал: «Существо поэтической ткани состоит в периодических возвратах»³.

Вот замечательное стихотворение М.И. Цветаевой, где на протяжении шестнадцати строк развернута целая симфония повторов (стержневое слово «август» звучит семь раз):

Август – астры,
Август – звезды,
Август – грозди
Винограда, и рябины
Ржавой – август!
(263)
Полновесным, благосклонным
Яблоком своим имперским,
Как дитя, играешь, август.
Как ладонью, гладишь сердце
Именем своим имперским:
Август!–Сердце!

Месяц поздних поцелуев,
Поздних роз и молний поздних!
Ливней звездных –
Август! – Месяц
Ливней звездных!

Прямые, буквальные повторы не просто доминировали в исторически ранней песенной лирике, но, можно сказать, составляли ее существо. «До сих пор еще, – утверждал один из учеников и последователей А.Н. Веселовского, –мы находим у различных некультурных народов <..-> песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся в бесконечном

¹ См.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 297, 25 – 31.

² Мазель Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки//Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С. 240.

³ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 124–125, 99.

повторении какого-либо восклицания, слова <...> Повторяется одна и та же ритмическая фигура, ибо она гипнотически влияет на исполнителей»¹.

Широко распространены повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул (клише) также в традиционной эпической поэзии, в частности в «Песни о Роланде». Истоки эпических повторов А.Н. Веселовский усмотрел в народных песнях, которые пелись поочередно вдвоем (исполнение антифоническое) либо «друг за другом несколькими певцами», воспроизводившими одни и те же предметы². Нечто подобное исторически раннему эпосу явственно и в других жанрах (сказках, балладах). Так, в пушкинской «Сказке о царе Салтане», наследующей фольклорную традицию, по несколько раз повторен ряд текстовых эпизодов: «Ветер на море гуляет/И кораблик подгоняет»; «Ветер весело шумит,/Судно весело бежит»; «Глядь – поверх текучих вод/Лебедь белая плывет». Повторы в пушкинской сказке не всегда буквальны. Часто они сопрягаются с вариациями. Вновь и вновь обращаясь к уже сказанному, поэт каждый раз что-то меняет и добавляет. Таковы рассказы о чудесах на острове, где княжит Гвидон: о тридцати трех богатырях и белке, которая «песенки поет,/Да орешки все грызет». Потешая читателя, автор описывает затейницу белку пять раз, неизменно дополняя картину. Со временем, к примеру, мы узнаем и то, что белка «с присвисточкой поет/При честном при (264) всем народе:/Во саду ли, в огороде», и то, что «отдает ей войско честь». Белка в княжестве Гвидона выгладит все забавнее и чудеснее. Подобные повторы связаны с усилением, которое именуется *градацией*. Сходное соединение повтора с усилением (на уровне сюжета) – в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке»: претензии старухи, заявленные старику и рыбке, возрастают до тех пор, пока история не возвращается к своему началу – к разбитому корыту...

Весьма богаты и разнообразны повторы (как буквальные, строгие, так и в виде вариаций) в лирической поэзии. Они тщательно исследованы в специальной работе В.М. Жирмунского³. Разного рода *анафоры* (единоначатия) нередко определяют построение стихотворения, составляя анафорическую композицию. Таково, например, известное стихотворение М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», где начальный синтаксический оборот повторен трижды: первая строфа – о желтеющей ниве, вторая – о серебристом ландыше, третья – о студенном ключе; и только после троекратного анафорического повтора звучит финальная фраза:

Тогда смиряется в душе моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Широко распространены также повторяющиеся концовки строф и синтаксических конструкций (*эпифоры*). Вспомним строфический финал «Моей родословной» А. С. Пушкина («Я просто русский мещанин»; «Я мещанин, я мещанин»; «Я, слава Богу, мещанин»; «Нижегородский мещанин»). Среди концовок выделимы припевы (*рефрены*) – концовки, «обособившиеся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении»⁴.

Повторами и полуповторами изобилуют произведения традиционных, канонических жанров (таково клишированное «микроописание» утренней зари, нередкое на страницах гомеровской «Одиссеи»: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос»). Присутствуют они и в литературе близких нам эпох, освободившейся от всяческих стереотипов и канонов. Так, Л.Н. Толстой в «Войне и мире» не устает напоминать о лучистых гла-

¹ Шишмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм. Припев и аналитический параллелизм//Журнал/Министерства народного просвещения. 1901. Декабрь. Ч. 188. С. 169–270.

² См.: Веселовский А.Н. Эпические повторы как хронологический момент//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 93.

³ См.: Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений//Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

⁴ Там же. С. 492.

зах княжны Марьи, о неповоротливости и рассеянности Пьера Безухова. Благодаря подобным повторам не очень приметные звенья предметности произведения обретают рельефность и художественную весомость. (265)

§ 3. МОТИВ

Этому слову, одному из опорных в музыковедении¹, принадлежит ответственное место и в науке о литературе. Оно укоренено едва ли не во всех новоевропейских языках, восходит к латинскому глаголу *movere* (двигаю) и ныне имеет весьма широкий диапазон смыслов.

Исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом. Мотив – это *компонент произведений, обладающий повышенной значимостью* (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен. Являя собой, по словам Б.Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений»². Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Прибегнув к иносказанию, правомерно утверждать, что сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидимым курсивом, который подобает ощутить и распознать чуткому читателю и литературоведу-аналитику. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным.

Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой. В этой надындивидуальной стороне они составляют один из важнейших предметов исторической поэтики (см. с. 372–373).

Начиная с рубежа XIX– XX вв., термин «мотив» широко используется при изучении сюжетов, особенно исторически ранних, фольклорных. Так, А.Н. Веселовский в своей незавершенной «Поэтике сюжетов» говорил о мотиве как простейшей, неделимой единице повествования, как о повторяющейся схематической формуле, лежащей в основу сюжетов (первоначально – мифа и сказки). Таковы, приводит примеры мотивов ученый, похищение солнца или красавицы, иссохшая в источнике вода и т.п.³ Мотивы здесь не столько (266) соотносятся с отдельными произведениями, сколько рассматриваются как общее достояние словесного искусства. Мотивы, по Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы. В осторожной, предположительной форме ученый утверждал: «... не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего <...>? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их <...> новым пониманием жизни <...>?»⁴ Основываясь на разумении мотива как первоэлемента сюжета, восходящем к Веселовскому, ученые Сибирского отделения Российской Академии наук ныне работают над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы⁵.

¹ См.: *Холопова В. А.* Музыкальный тематизм. М., 1983.

² *Путилов Б.Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива//Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 84.

³ См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 301.

⁴ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 40.

⁵ См.: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996; Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998; *Тюпа В.И.* Тезисы к проекту словаря мотивов//Дискурс. № 2. Новосибирск, 1996.

На протяжении последних десятилетий мотивы стали активно соотноситься с индивидуальным творческим опытом, рассматриваться

в качестве достояния отдельных писателей и произведений. Об этом, в частности, свидетельствует опыт изучения поэзии М.Ю. Лермонтова¹.

Внимание к мотивам, таящимся в литературных произведениях, позволяет понять их полнее и глубже. Так, некими «пиковыми» моментами воплощения авторской концепции в известном рассказе И.А. Бунина о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубоко взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» бунинского шедевра и одновременно – выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека. Холод сопровождает Олю Мещерскую не только зимой, но и летом; он царит и в обрамляющих сюжет эпизодах, изображающих кладбище ранней весной. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Один из мотивов толстовского романа-эпопеи «Война и мир» – душевная смягченность, нередко сопряженная с чувствами благодарности и покорности судьбе, с умилением и слезами, главное же – знаменующая некие высшие, озаряющие моменты жизни героев. Вспомним эпизоды, когда старый князь Волконский узнает о смерти (267) невестки; раненого князя Андрея в Мытищах. Пьер после разговора с Наташей, ощущающей себя непоправимо виноватой перед князем Андреем, испытывает какой-то особенный душевный подъем. И здесь говорится о его, Пьера, «расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе». А после плена Безухов спрашивает у Наташи о последних днях Андрея Болконского: «Так он успокоился? Смягчился?»

Едва ли не центральный мотив «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова – свет, исходящий от полной луны, тревожащий, будоражащий, мучительный. Этот свет так или иначе «задевает» ряд персонажей романа. Он связан прежде всего с представлением о мучениях совести – с обликом и судьбой испугавшегося за свою «карьеру» Понтия Пилата.

Для лирической поэзии характерны *словесные* мотивы. А.А. Блок писал: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение»². Так, в блоковском стихотворении «Миры летят» (1912) опорными (ключевыми) словами оказываются *полет*, бесцельный и безумный; сопровождающий его звон, назойливый и жужжащий; *усталая*, погруженная во мрак душа; и (по контрасту со всем этим) недостижимое, тщетно манящее *счастье*.

В цикле Блока «Кармен» функцию мотива выполняет слово «измена». Это слово запечатлевает поэтическую и одновременно трагическую душевную стихию. Мир измен здесь связывается с «бурей цыганских страстей» и уходом от отчизны, сопрягается с неизъяснимым чувством грусти, «черной и дикой судьбой» поэта, а вместо с тем – с чарой безграничной свободы, вольного полета «без орбит»: «Это – музыка тайных измен?/Это – сердце в плену у Кармен?»

Заметим, что термин «мотив» используется и в ином значении, нежели то, на которое мы опираемся. Так, мотивами нередко называют темы и проблемы творчества писателя (например, нравственное возрождение человека; алогизм существования людей). В современном литературоведении бытует также представление о мотиве как «внеструктурном» начале – как о достоянии не текста и его создателя, а ничем не ограниченной мысли толкователя произведения. Свойства мотива, утверждает Б.М. Гаспаров, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» – в зависимости от того, к каким контекстам творчества писателя обращается ученый. Так понятый мотив осмысливается в качестве «основной единицы анализа», – анализа, который «принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста»³. Подобный подход к литературе, как отметил М.Л. Гас(268)паров,

¹ См. статьи под заголовком «Мотивы» в: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

² Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. С. 84.

³ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 301.

позволил А. К. Жолковскому в книге «Блуждающие сны» предложить читателям ряд «блестящих и парадоксальных интерпретаций Пушкина сквозь Бродского и Гоголя сквозь Соколова»¹.

Но какие бы смысловые тона ни придавались в литературоведении слову «мотив», остаются самоочевидными неотменимая значимость и подлинная актуальность этого термина, который фиксирует реально (объективно) существующую грань литературных произведений.

§ 4. ДЕТАЛИЗИРОВАННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И СУММИРУЮЩИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ. УМОЛЧАНИЯ

Художественно воссоздаваемая предметность может подаваться обстоятельно, детализированно, в подробностях или, напротив, обозначаться суммирующе, итогово. Здесь правомерно воспользоваться терминами кинематографистов: жизненные явления воспроизводятся либо «крупным планом», либо «общим планом». Распределение и соотношение крупных и общих планов составляют весьма существенное звено построения литературных произведений.

Из предметно-психологической сферы, нередко весьма широкой, о которой автор так или иначе осведомляет читателя, он выделяет, как бы «высвечивает» ее отдельные звенья, выдвигая их на авансцену произведения. «Читая, – заметил В.В. Набоков, – мы должны замечать и лепетать детали. Лунный свет обобщений – вещь хорошая, но лишь после того, как любовно собраны все солнечные мелочи книги»².

Дополняя сказанное Набоковым) заметим, что за пределами «мелочей», подробностей, деталей находятся не только впрямую формулируемые писателем обобщения, но и краткие «итоговые» сообщения о каких-то фактах, остающихся как бы на периферии произведения. Примеров тому нет числа. Вспомним хотя бы описание в «Вишневом саде» парижской жизни Раневской (монолог Ани в первом акте) или торгов, на которых был продан сад (слова Лопухина в третьем действии).

Детализированные картины, играющие, как правило, главную, решающую роль в литературном творчестве, могут строиться по-разному. В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо одного явления, в других – соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах разнородную предметность. Так, И. С. Тургенев, а еще более И.А. Гончаров были весьма склонны к неторопливому и обстоятельному живописанию интерьеров, пейзажей, наружности героев, их разговоров и душевных состояний, сосредоточиваясь (269) то на одних, то на других сторонах воссоздаваемой реальности, вспомним обстоятельную портретную характеристику Обломова и описание его спальни в начале романа или тургеневские пространные пейзажи.

Иначе подается изображенное в чеховской прозе, немногословной, компактной, отмеченной динамизмом и стремительностью переходов от одних предметов к другим. «У Чехова, – заметил Л.Н. Толстой, – своя особенная форма, как у импрессионистов. Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина»³.

Литература XX в. опирается главным образом не на традиционную «перечислительную» детализацию в духе Тургенева и Гончарова (в этой связи уместно вспомнить также О де Бальзака, Э. Золя), а на ее свободную, компактную и динамичную «подачу», характерную для Чехова.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался сдвигом в сфере «распределения» суммирующих обозначений и детализированных картин. Традиционно на авансцену произведений выдвиги-

¹ Гаспаров М.Л. Предисловие // Жолковский А. К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. С. 5.

² Цит. по.: Там же. С. 34.

³ Цит. по.: Сергеев П. Толстой и его современники. М., 1911. С. 228–229.

гались подробности событийного ряда: поворотные моменты в жизни героев. А все остальное (психологические состояния людей, окружающая их обстановка, течение будничной жизни с ее мелочами) оставалось на периферии: либо давалось вскользь, либо сосредоточивалось в начальных эпизодах произведения (*экспозициях*). Картина ощутимо изменилась у Чехова, в частности – в его пьесах, где, как показал А.П. Скафтымов, резкие сдвиги в жизни персонажей лишь констатируются, а в подробностях подается повседневность с ее эмоциональным тонусом. Здесь, по словам ученого, «вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы»¹.

Аналогичное – в прозе И.А. Бунина. Так, в рассказе «Сны Чанга» горестная история капитана, неурядицы и катастрофы его семейной жизни поданы пунктирно, немногочисленными вкраплениями в текст, который в основном слагается из описаний природы в виде снов-воспоминаний и впечатлений Чанга, собаки капитана.

За рамками детализированного изображения находятся не только беглые и суммарные характеристики, но и всевозможные *умолчания*, которые делают текст более компактным, активизируют воображение, (270) усиливают интерес читателя к изображаемому, порой его интригуя, благодаря чему произведению придается занимательность.

Умолчания имеют разный характер. В ряде случаев за ними следуют прояснение и прямое обнаружение дотоле скрытого от героя и/или читателя – то, что издавна именуется *узнаванием*². Так, в последнем романе Ф.М. Достоевского с помощью этого приема подано убийство Федора Павловича Карамазова. На какой-то промежуток времени автор обрекает читателя на ложное мнение, что убийцей является Дмитрий (с того момента, как Митя, увидев в окне отца, выхватил из кармана пестик, и вплоть до того эпизода, когда Смердяков сообщает Ивану о совершенном им преступлении).

Узнавание может завершать воссоздаваемый ряд событий. Такова, например, трагедия Софокла «Эдил-царь», в финале которой герой узнает, что он невольник стал убийцей собственного отца. В ряде романов и повестей, новелл и комедий узнавание, напротив, знаменует счастливую развязку. Так, герои пушкинской «Метели», Бурмин и Марья Гавриловна, узнают (одновременно с читателем), что они обвенчаны и давно являются мужем и женой; об этом – последние фразы повести. Обретают друг друга мать и сын, Кручинина и Незнамов, в финальном эпизоде пьесы А.Н. Островского «Без вины виноватые».

Но умолчания могут и не сопровождаться узнаваниями, оставаясь пробелами в ткани произведения, художественно значимыми недоговоренностями, а порой – неразрешимыми загадками, тайнами. Таковы пропущенные строфы в «Дон-Жуане» Байрона, в «Евгении Онегине» Пушкина; нередко недомолвки в стихах Ахматовой. Вот последние строки ее стихотворения «В этой горнице колдунья...», посвященного вдове М.А. Булгакова:

Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

Пробелам родственно то, что составляет *подтекст*. Это – предметно-психологическая данность, лишь угадываемая в словах, которые составляют текст произведения. Представления о подтексте сформировались на рубеже XIX–XX вв. Суть этого явления под названием «второй диалог» была осмыслена в статье М. Метерлинка «Трагизм повседневной жизни». Подтекст неизменно присутствует в пьесах Чехова, где, по словам К.С. Станиславского, действующие лица нередко думают и чувствуют не то, что говорят³. Литературное изображение в ряде случаев оказывается подобным айсбергу:

¹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 413.

² См.: Аристотель. Об искусстве поэзии. Гл. 11 и 16.

³ См.: «Чайка» в постановке МХТ. М., 1938. С. 112.

автор «может (271) опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом»¹. В подтекст, как правило, «уходит» то, что связано с внутренней жизнью персонажей и лирических героев, с ее глубочайшими, потаенными пластами. Его сферу составляет главным образом «тайнопись» человеческой души.

Иного рода недомолвками являются легкие, порой едва приметные касания серьезных, злободневных тем и тех мыслей, которые небезопасно выражать открыто. Это всяческие *аллюзии* (намекы на реалии современной общественно-политической жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом). «Ходить бывает склизко/По камешкам иным,/ И так, о том, что близко,/Мы лучше умолчим» – этими словами А. К. Толстой обрывает свой рассказ о русских царях в стихотворении «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», давая понять читателю, что шутиливо-саркастические картины прошлого имеют сугубо современный смысл.

Аллюзиям сродни то, что с легкой руки М.Е. Салтыкова-Щедрина именуется *эзоповым языком*. Это – особого рода тайнопись, оберегающая произведения (в основном сатирические) от цензурного запрета. Так, Н.А. Некрасов наименовал «Вестминстерским аббатством родины твоей» (это аббатство было местом захоронения лучших людей Англии) российскую Сибирь. Нечто от эзопова языка ощутимо в трагических «Стансах» (1935) О.Э. Мандельштама:

Подумаешь, как в Чердыни-голубе,
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,
В семивершковой я метался кутерьме!
Клевещущих козлов не досмотрел я драки: ,
Как петушок в прозрачной легкой тьме...

Предмет, о котором идет речь, здесь не назван. Но слово «тюрьма» ясно ощутимо благодаря его фонетическим подобиям («кутерьма», «тьма»).

Распределение «крупных» и «общих» планов, соотношенность сказанного впрямую и недосказанного (или умалчиваемого) – весьма существенное средство расстановки писателем нужных ему акцентов.

§ 5. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ; «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»

Существенной гранью построения произведений (особенно в литературе близких нам эпох) является соотношенность и смена носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающих и самих себя. Этот аспект композиции малозначим там, где имеет место одноголосие, – (272) где художественная речь фиксирует лишь один тип человеческого сознания и единственную манеру говорения, что присуще традиционному эпосу, в частности гомеровскому. Но он неизменно актуализируется в тех случаях, когда в произведениях присутствуют разноречие и многоголосие, – когда автором запечатлеваются различные манеры говорения и сказывающиеся в них типы сознания. Соотношенность носителей речи и их сознаний составляет субъектную организацию произведения (термин Б.О. Кормана)².

Точка зрения говорящего на изображаемое нередко претерпевает изменения даже в рамках небольших произведений. Так, в первой части пушкинского стихотворения «Деревня» лирический герой сосредоточен на том, что впрямую открывается его зрению («Здесь вижу двух озер лазурные равнины...»), во второй же части – ракурс восприятия расширяется: лирический герой возвышается до скорбных умозрений («Среди цветущих нив и гор/ Друг человечества всечасно замечает /Везде невежества губительный позор...»). Динамика точек зрения (даже при едином, не меняющемся на протяжении всего

¹ Хемингуэй Э. Избр. произв.: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 188.

² См.: Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974; его же. Лирика Некрасова, 2-е изд., перераб. и доп. Ижевск, 1978. Гл. 2.

текста субъекте речи) весьма явственна и активна в эпическом роде литературы. Так, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого повествователь то наблюдает своих героев извне, то таинственным образом проникает в их внутренний мир, то сосредоточивается на широких панорамах и созерцает происходящее издалека (вспомним изображение начала Бородинской битвы), то, напротив, вплотную приближается к какому-то предмету или лицу, рассматривая его в мельчайших подробностях.

Писатели нередко «поручают» сообщить о событиях поочередно нескольким лицам («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, «Иметь и не иметь» Э. Хемингуэя, «Особняк» У. Фолкнера). Переходы от одних способов повествования к другим оказываются исполненными глубокого художественного смысла. Яркий пример тому – роман Т. Манна «Лотта в Веймаре», герой которого, великий Гете, подан в разных ракурсах его видения.

Понятие «точка зрения» тщательно обосновано Б.А. Успенским. Опираясь на суждения М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского и анализируя художественные тексты (главным образом Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского), ученый утверждает, что проблема «точки зрения» является «центральной проблемой композиции», что этот феномен составляет «глубинную композиционную структуру» «и может быть противопоставлен внешним композиционным приемам»¹. «Точки (273) премия» имеют планы: оценочный, фразеологический, пространственно-временной и психологический. Им посвящены специальные разделы работы Б.А. Успенского.

§ 6. СО- И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

В построении произведений едва ли не определяющую роль играют сопоставления предметно-речевых единиц. Л.Н. Толстой говорил, что «сущность искусства» состоит «в <...> бесконечном лабиринте сцеплений»².

У истоков композиционных аналогий, сближений и контрастов (антитез) – *образный параллелизм*, характерный прежде всего для песенной поэзии разных стран и эпох. Этот прием построения тщательно изучен А.Н. Веселовским. Ученый исследовал многочисленные сопоставления между явлениями внутренней жизни человека и природы в исторически ранней поэзии, прежде всего народной. По его мысли, первоначальной и «простейшей» формой «анalogий» и «сравнений» в поэтическом творчестве является *двучленный параллелизм*, осуществляющий сопоставление природы и человеческой жизни³. Пример из русской народной песни: «Стелется и вьется/По лугу трава шелкова/Целует, милует/Михаила свою женушку». Двучленный параллелизм может иметь и иные функции, например сближать разные природные явления. Таковы известные по арии Садко (опера Н.А. Римского-Корсакова) слова народной песни «Высота ль, высота поднебесная,/Глубота, глубота окиян-море».

Двучленный параллелизм в его первоначальном виде Веселовский связывает с анимизмом исторически раннего мышления, сопрягавшего явления природы с человеческой реальностью. Он утверждает также, что именно из двучленного параллелизма подобного рода выросли и символы, и метафоры, и иносказательная образность басен о животных. Приверженность поэзии параллелизму была, по утверждению Веселовского, предопределена манерой исполнения песенных текстов на два голоса: второй исполнитель подхватывал и дополнял первого.

Наряду с параллелизмом синтаксических конструкций, в словесно-художественных произведениях укоренены сопоставления (как по контрасту, так и по сходству) и более крупных текстовых единиц: событий и, главное, персонажей. Волшебная сказка, как показал В.Я. Пропп, всегда соотносит образы героя и его противника («вредителя»). Без рез-

¹ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм. М., 1970. С. 5, 16.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269.

³ См.: Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 107-117.

ких и оценочно ясных персонажных антитез, без «по(274)ляризации» воссоздаваемого, без противопоставления благоприятных и неблагоприятных для героев обстоятельств и событий здесь, как правило, не обходится.

Несовместимости и противоположности преобладают в персонажной организации и сюжетном построении произведений и иных жанров. Вспомним былинку об Илье Муромце и Идолище поганом, сказку о Золушке, антиподом которой является Мачеха; или – из более позднего художественного опыта – противопоставление Тартюфу Клеанта у Мольера. Здравомыслящему Чацкому в «Горе от ума» «полярны», по словам А. С. Грибоедова, двадцать пять глупцов; Дракону в известной пьесе Е.Л. Шварца составляет антитезу Ланцелот.

Принцип противопоставления, однако, не царит в литературе безраздельно. С течением времени, от эпохи к эпохе, наряду с антитезами (персонажными и событийными) упрочивались и более диалектичные, гибкие сопоставления фактов и явлений как одновременно различных и сходных. Так, в пушкинском романе в стихах три главных героя – Онегин, Татьяна, Ленский – друг другу противопоставлены и в то же время подобны один другому своими возвышенными стремлениями, «невписываемостью» в окружающую реальность, неудовлетворенностью ею. И события в жизни героев (прежде всего – два объяснения Онегина и Татьяны) с их неизбывным драматизмом более сходны друг с другом, нежели контрастны.

На сопоставлениях сходного основано многое и в «Войне и мире», и в «Братьях Карамазовых», и в «Мастере и Маргарите». Наиболее ясно этот тип художественного построения дал о себе знать в пьесах А.П. Чехова, где противопоставления (героев и событий) отодвинулись на периферию, уступив место раскрытию разнообразных проявлений одной и той же по сути, глубочайшей жизненной драмы изображаемой среды, где нет ни полностью правых, ни сплошь виновных. Писателем воссоздается мир людей, беспомощных перед жизнью, в которой, по словам Ольги из «Трех сестер», «все делается не по-нашему». «Каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом, – писал А.П. Скафтымов о пьесах Чехова. – А люди виноваты только в том, что они слабы»¹. И судьбы персонажей, и события, составляющие чеховские драматические сюжеты, и сценические эпизоды, и отдельные высказывания сцеплены так, что предстают как бесконечно тянущаяся цепь подтверждений того, что разлад людей с жизнью и разрушение их надежд неотвратимы, что тщетны помыслы о счастье и полноте бытия. «Слагаемые» художественного целого здесь не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга. Нечто подобное – в так называемом «театре абсурда» (едва ли не в большей (275) части пьес Э. Ионеско и С. Беккета), где события и персонажи подобны друг другу своей несообразностью, «марионеточностью», нелепостью.

Компоненты изображаемого в произведении, как видно, всегда соотнесены друг с другом. Художественное творение – это средоточие взаимных «перекличек», порой весьма многочисленных, богатых и разнообразных. И, конечно же, содержательно значимых, активизирующих читателя, направляющих его реакции.

§ 7. МОНТАЖ

Этот термин (*фр.* montage – сборка) возник и упрочился в киноискусстве на заре его существования. По словам Л.В. Кулешова, известного кинорежиссера, кинокадр – это лишь буква для монтажа, являющегося «основным средством кинематографического воздействия»; в фильме значимы не сами по себе изображения, а их «комбинация», «сменяемость одного куска другим», система их чередования². Позже, в статье «Монтаж-1938» С.М. Эйзенштейн писал: «Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»³.

¹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 427.

² Кулешов Л.В. Искусство кино (мой опыт) Л., 1929. С. 16–18.

³ Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956. С. 253.

Монтаж здесь понимается как совокупность приемов кинематографической композиции, которая при этом мыслится как более значимая, чем предметы, попавшие в кинокадр. Переключаясь в литературоведение, термин «монтаж» несколько изменил свое значение. Им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. Монтаж при этом связывается с эстетикой авангардизма. И его функция понимается как разрыв непрерывности коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира и разрушение естественных связей между предметами¹. Монтажно в этом смысле отмечены эссеистика В. Б. Шкловского, произведения Дж. Дос-Пассоса, «Контрапункт» О. Хаксли, «Улисс» Дж. Джойса, французский «новый роман» (в частности, произведения М. Бютора).

Слово «монтаж» обрело ныне еще более широкое значение. Им стали фиксироваться те со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую запечатлевают авторские ход мысли и (276) ассоциации. Композицию, где этот аспект произведения активен, принято называть «монтажной». Внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные «сцепления» (на уровне *мира* произведения).

Этот принцип построения явственен в русской классике XIX в. Монтажно организован ряд лирических и лироэпических произведений Н.А. Некрасова². Яркий пример монтажной композиции – рассказ Л.Н. Толстого «Три смерти». Он слагается из трех эпизодов (смерть барыни, ямщика и дерева), которые не имеют между собой причинно-следственных связей; персонажи друг с другом никак не соприкасаются; пространственно-временные сцепления событий слабы. Но все изображенное прочно и надежно соединено (смонтировано) энергией авторской мысли: о человеке и природе, о естественности людей из народа и ненатуральности, фальши тех, кто располагает сословными привилегиями и богатством.

Обратившись к литературе XX в., в качестве классически яркого образца монтажной композиции назовем роман Т. Манна «Волшебная гора», насыщенный смысловыми параллелями и аналогиями, которые в значительной мере независимы от предмета изображения и логики его развертывания. Здесь, по словам автора, значимы «перекликающиеся друг с другом» по законам музыки идеи, мотивы и «символические формулы». Тем, кто с живым интересом воспринял этот роман, Т. Манн рекомендовал прочитать его во второй раз. Писатель мотивировал свой совет тем, что «книга сделана не совсем обычно: она носит характер композиции», подобной музыкальной. Освоив в первом чтении предметно-тематический пласт романа, читатель при повторном обращении к тексту поймет его смысл глубже и, «следовательно, получит больше удовольствия», так как обретет возможность постигать авторские ассоциации и сцепления «не только ретроспективно, но и забегая вперед», уже зная, чем роман продолжен и завершен. «Ведь и музыкой, – замечает Т. Манн, – можно наслаждаться лишь тогда, когда знаешь ее заранее»³.

Монтажное начало так или иначе присутствует в сюжетных произведениях, где есть *вставные рассказы* (вспомним «Повесть о капитане Копейкине» в составе гоголевских «Мертвых душ»), *лирические отступления*, столь обильные в «Евгении Онегине», *хронологические перестановки*, на которых держится постройка лермонтовского «Героя нашего времени».

В литературе XX в. широко распространены внезапные и немотивированные переходы от одних моментов жизни персонажей к другим, более ранним, порой весьма да-

¹ Подробнее об этом см. статьи Вяч. Вс. Иванова и А.Г. Раппопорта в: Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. М., 1988.

² См.: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. С. 137–143.

³ *Манн Т.* Собр. соч.: В 10. т. Т. 9. С. 163–164.

леким, а также «забегания» вперед, в будущее. Подобные временные смещения весьма часты, например, в романах и повестях У. Фолкнера.

Монтажный принцип ярко выражен в произведениях с сюжетами многолинейными, «сложенными» из нескольких самостоятельных узлов. Именно так обстоит дело, к примеру, в романе «Анна Каренина», где, по словам Л.Н. Толстого, «архитектоника» основана на «внутренних связях» между узлами событий и действующими лицами, а не на их знакомстве и общении¹.

Нечто подобное мог бы сказать о построении своего романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков. Здесь сюжетные линии (история Маргариты, Мастера и его романа, линия Иешуа и Понтия Пилата; цепь проделок воландовской свиты) «сцеплены» друг с другом более ассоциативно, на уровне глубинно смысловом, нежели внешне, в качестве системы причин и следствий.

Монтажное начало композиции воплощается в отдельных текстовых единицах (звеньях), которые именуются *монтажными фразами*. В ряде случаев композиционно и содержательно значимым оказывается не мотивированное логикой изображаемого, как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей. Например, в начальной сцене «Вишневого сада» А.П. Чехова сразу же после реплики Гаева «Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?» звучат слова Шарлотты: «Моя собака и орехи кушает», – благодаря чему первой фразе придается колорит слегка иронический: намечается неповторимо чеховская тональность освещения жизни всяческих «недотеп».

«Монтажные фразы» могут слагаться из единиц, удаленных друг от друга в тексте. К примеру, слова Самсона Вырина из «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина («Авось приведу я домой заблудшую овечку мою») побуждает читателя вспомнить описание в начале повести картинок, висящих на стене комнаты смотрителя, о скитаниях блудного сына. Эта разбитая в тексте монтажная единица многое проясняет и в облике героев, и в сути рассказанной истории.

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она позволяет образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разнокачественности и богатстве, противоречивости и единстве. Монтажному построению, говоря иначе, соответствует видение мира, отличающееся многоплановостью и эпической широтой. «Монтажно» воспринят мир, к примеру, в стихотворении Б.Л. Пастернака «Ночь», где нашлось место и Млечному пути, который повер(278)нут «страшным креном» к вселенным иным, и истопникам «в подвалах и котельных», и бодрствующему художнику – заложнику вечности «у времени в плену», и многому другому...

Меткой характеристикой монтажного восприятия и воспроизведения реальности представляются слова А.А. Блока из предисловия к его поэме «Возмездие»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда составляют единый музыкальный напор»².

§ 8. ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Одной из важнейших граней композиции литературного произведения является последовательность введения в текст единиц речи и воссозданной предметности. «В настоящем художественном произведении, – писал Л.Н. Толстой, – <...> нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения»³.

Временная организация текста составляет, если воспользоваться терминологией структурализма, *синтагматическую* сторону композиции произведения. Она (в отличие от *парадигматики*, т.е. не фиксированных последовательностью текста, сопоставлений,

¹ См.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. С. 377.

² Блок А.А. Соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 297.

³ Толстой Л.Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 131.

вариаций) обладает полнотой определенности и всецело задана, предначертана автором каждому из читателей¹.

Особую роль во временной организации текста играют его начало и конец. «Исходная и конечная части художественного построения, – пишет В.А. Грехнев, – всегда попадают под сильный смысловой акцент. Они отграничивают событие, переживание или действие в безграничном потоке внешней и внутренней реальностей, оттеняя целостность художественного творения. Это своего рода «рама», и очертания ее могут быть «твердыми» или «размытыми». Ученый говорит, подтверждая свои мысли примерами, что начало произведения (его «зачин») составляет «предмет особых художественных усилий» и имеет форму либо «решительного приступа к действию», либо «обстоятельного развертывания экспозиции», а финалы («идеально закругленные» или имеющие «открытую перспективу») – это «вершины, с которых мы вновь (уже в ретроспекции) обзираем художественное целое»². (279)

В основе временной организации текста лежат определенные закономерности. Каждое последующее текстовое звено призвано что-то приоткрывать читателю, обогащать его какими-то сведениями, главное же – будить его воображение, чувство, мысль, не разбуженные сказанным ранее. Чтение при этом оказывается постоянным (вплоть до финала) разгадыванием некоей тайны: тайны как основы развертывающихся событий, тайны души героя, главное же – тайны творческой устремленности автора и художественного смысла. В произведениях, обладающих концептуальной глубиной и оригинальностью, художественное содержание развертывается постоянно и неуклонно. «Пьеса, в которой все сразу ясно, – никуда не годится», – утверждал К. С. Станиславский³, и это суждение применимо не к одним только драматическим произведениям. Внимание и интерес читателя должны сохраняться и упрочиваться на всем протяжении восприятия текста. При этом единичные текстовые звенья, последовательно развертывающиеся, оказываются в значительной мере неожиданностями. Это роднит литературу с музыкой. В одной из музыковедческих работ мы читаем: «По ходу восприятия произведения возникает осознанное или неосознанное *ожидание* тех или иных естественных продолжений. Если бы эти ожидания *никогда* не оправдывались (или даже не возникали), произведение не могло бы быть воспринято, осталось бы непонятым. Наоборот, если бы они *всегда* оправдывались, то есть если бы угадать продолжение было слишком легко, – произведение оказалось бы скучным, вялым, инертным (еще Шуберт иронизировал по поводу пьес, в которых «едва мелодия началась, уже знаешь, как она кончится»)»⁴.

Внутренняя норма художественного построения, о которой идет речь, не во всех случаях осуществляется сполна. «Стихотворение, – замечал немецкий поэт И. Бехер, – не всегда начинается там, где его начинает поэт, и кончается оно не всегда там, где поэт завершает его»; случается, что «стихотворение притаилось где-то в той или иной строчке стихотворения; поэтическая субстанция не использована, не воплощена и потому не обрела свободу»⁵. Затянутость, неоправданные длинноты, лишние, необязательные эпизоды являются в процессе работы писателя его неизменным «противником». А.П. Чехов настойчиво советовал сокращать, сжимать написанное, устранять из него все то, без чего читатель может обойтись. Особенно суров был он к пространственным экспозициям, затянутым зачинам и подходам. Например: «Попробуйте оторвать первую половину вашего рассказа; вам придется(280)ся только немного изменить начало второй, и рассказ будет совершенно понятен. И вообще не надо ничего лишнего». И – в другом месте: «Чем теснее, чем компактнее, тем выразительнее и ярче»⁶.

В произведениях по объему больших и малых развертывание предметно-психологического мира осуществляется по-разному. В первых важна и позитивно значима

¹ См.: Лесскис Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста //Известия /АН СССР. Отд. лит. и яз. 1982. № 5.

² Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. С. 123–125 (разд. «Начала и концы»).

³ Ежегодник МХАТ. 1953–1958. М., 1961. С. 165.

⁴ Мазель Л.А. Эстетика и анализ//Советская музыка. 1966. № 12. С. 26.

⁵ Бехер И. Любовь моя, поэзия: О литературе и искусстве. М., 1965. С. 62.

⁶ А.П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 292, 205.

постепенность обнаружения неких сущностей, во-вторых—внезапный, резкий, неожиданный эффект финала, который порой видоизменяет и даже переворачивает намеченную до него картину. Внезапные и резкие концовки характерны для новеллы от Дж. Боккаччо до О'Генри и раннего Чехова. В этом жанре основным приемом становится *pointe* (острие), «острота заключительного эффекта»¹. Нечто подобное – в ряде лирических стихотворений. Так, в цветаевском «Тоска по родине» цепь настойчивых заверений («Мне совершенно все равно,/Где совершенно одинокой/Быть, по каким камням домой/Брести с кошелкою базарной») внезапно опровергается последними строками: «Но если по дороге куст встает,/Особенно рябина...».

Временная организация словесно-художественных текстов тяготеет к ритмичности. Известный индийский писатель Р. Тагор отметил: «Ритм не есть простое соединение слов согласно определенному метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, музыка мыслей, подчиненная тонким правилам их распределения, правилам не столько логичным, сколько наглядным»². Добавим к этому: композиции придает своего рода ритмичность и само по себе членение произведения на части и главы (в романах и повестях), на акты, сцены и явления (в драме), на строфы (в лирической, а порой и в эпической поэзии).

Ритмико-композиционная сторона литературных произведений рассмотрена в работе С. И. Бернштейна. Здесь художественная форма осмыслена как «известная динамическая упорядоченность», как ряд нарастаний и убываний напряжения, как систематическая смена «элементарных чувств напряжения и разрядки». Именно в такого рода динамике усматривается «переживание ритма». Композиция при этом понимается как «динамический поток», как «образ движения», обладающего упорядоченностью³.

Эта мысль может быть подтверждена многочисленными литературными фактами. «Движение пьес, – писал о чеховской драматургии А.П. Скафтымов, – состоит в перебегающем мерцании надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий»⁴. По-своему строгим является чередование глав и их групп в толстовских романах. Одни эпизоды здесь исполнены глубокого драматизма, другие – имеют просветляющий, порой даже идиллический характер, запечатлевая жизненные зоны мира, любви, единения и гармонии.

Ритмические начала построения явственны в рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание». Симметричны друг другу эпизоды летнего дня, завершающегося сближением Оли Мещерской с Малутиным, и последней ее зимы: в обоих случаях атмосфера света, радости, полноты жизни, поданная крупным планом, «взрывается» кратким сообщением о зловещем и непоправимом. Симметрично расположены (в виде обрамления) также описания кладбища в весеннюю пору.

Однако литература знает произведения весьма яркие и значительные, в которых временная организация текста нейтральна и сколько-нибудь значительной роли не играет. Такова художественная эссеистика В.В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»), где беглые заметки автора располагаются в тексте свободно, можно сказать даже хаотично, оставляя впечатление непреднамеренности, стихийности, импровизационности. Вряд ли художественно значима последовательность глав поэмы А.Т. Твардовского «Василий Теркин», созданной с установкой на то, чтобы ее было легко читать «с любой раскрытой страницы»⁵. В подобных произведениях сцепленность эпизодов, фрагментов, высказываний, подробностей не обретает ритмического характера. Но в масштабе всемирной литературы эти случаи единичны. В большей части произведений разных стран и эпох, жанров и направлений временная организация их текста, отмеченная ритмичностью, выражена достаточно ярко и содержательно значима.

¹ Петровский М.А. Морфология новеллы (1927)//Вопросы литературоведения: Хрестоматия. М., 1992. С. 67.

² Тагор Р. Религия художника//Восточный альманах. М., 1961. № 4. С. 96.

³ Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации//Поэтика III. Л., 1927. С. 34–37.

⁴ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 431.

⁵ Твардовский А.Т. Василий Теркин. М. 1976. С. 261.

§ 9. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ

Композиционные приемы, как видно из сказанного, связаны со всеми уровнями предметности и речи. Построение литературного произведения – феномен многоплановый, имеющий различные аспекты (стороны, грани). Оно включает в себя и расстановку персонажей – их систему, и расположение, воссоздаваемых событий в тексте произведения (композиция сюжета), и особенности «подачи» предметно-психологической реальности (портретов, пейзажей, интерьеров, диалогов и монологов), и динамику форм (способов) повествования, (282) и соотнесенность собственно речевых единиц, в том числе элементов стихотворной формы.

Композиционные средства (повторы, антитезы и подобию, смена «точек зрения», «монтажные фразы» и т.п.) определенным образом корректируют и углубляют те значения и смыслы, которые несут предметный и речевой пласты произведения – его мир и словесная ткань. При этом композиция привносит в сферу литературы свои, особые, специфические смыслы, одновременно художественные (эстетические) и философские. Эти смыслы сопряжены с представлением, во-первых, об упорядоченности, организованности, стройности, во-вторых, о разнообразии, в-третьих, о творческой свободе.

Об упорядоченности как важнейшем достоинстве произведения писал еще Гораций. Отметив, что поэты, как и живописцы, неизменно расположены к свободной организованности создаваемых ими произведений, он в то же время утверждал, что свободе этой подобает осуществлять себя в рамках «простоты и единства», с чувством меры. Свобода выражения, если поэт «выбрал предмет по себе», соединится с порядком и ясностью:

Сила и прелесть порядка, я думаю, в том,
чтобы писатель
Знал, что где именно должно сказать,
а все прочее – после,
Где что идет, чтоб поэмы творец знал,
что взять, что откинуть,
Также, чтоб был он не щедр на слова,
но и скуп и разборчив¹.

Сходную мысль много веков спустя высказал Д. Дидро: «Соразмерность порождает идею силы и прочности»². В том же русле – пушкинская характеристика моцартовского творения: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!»³.

В традиционных, канонических жанрах порядок построения был предначертан автору, ему предписан. Вспомним чередование выступлений хора и «эпизодиев» в древнегреческой трагедии; троекратные повторы в сказках; упорядочивающую, катарсическую развязку традиционных жанров; неукоснительно строгое ритмическое построение сонета. (283)

Вместе с тем композиционная упорядоченность творений поистине художественных не имеет ничего общего со слепым подчинением писателя наличествующим правилам и с жестким схематизмом. В произведениях выдающихся и масштабных композиционные принципы вновь создаются и предстают как нечто свободно сотворенное и неповторимо-оригинальное. Именно это усмотрел и высоко оценил А. С. Пушкин в творениях У. Шекспира, Дж. Мильтона, Ж.Б. Мольера, И.В. Гете, где видна «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслью». Обращаясь к «Божественной комедии» А. Данте, Пушкин заметил: «Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения»⁴.

¹ Гораций Ф.К. Послание к Пизонам (Наука поэзии)//Гораций Ф.К. Поли. собр. соч. М., Л., 1936. С. 341–343.

² Дидро Д. Разрозненные мысли//Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 564.

³ В XX же веке высказывались и противоположные суждения. Так, глава итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти писал: «Сплетать образы нужно беспорядочно и вразнобой» (Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 165).

⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 67, 41.

Индивидуально-творческая инициатива писателей в сфере построения от эпохи к эпохе становилась все более выраженной. Применительно к литературе последних столетий вполне справедливо суждение М.М. Бахтина: «Мы встречаем активного автора прежде всего в композиции произведения»¹.

Искусство близких нам эпох упорно чуждается гипертрофии структурной строгости. Знаменательны слова Ф.М. Достоевского о том, что обилие плана в произведении является недостатком; И.Э. Грабаря — о «композиции жизненно-случайного» (по поводу живописи В.А. Серова)²; АА Ахматовой — о том, что «в стихах все быть должно некстати, / Не так, как у людей» («Мне ни к чему одические рати...»). Знаменательно также пушкинское предостережение от «холода предначертания», который мешает вдохновению и движению «минутного, вольного чувства»³. В произведении поистине художественном, «заметил В.М. Жирмунский, «хаос просвечивает сквозь легкие покровы созидания»⁴.

Одна из важнейших закономерностей художественных композиций — соединение порядка с разнообразием. Принцип разнообразия, присутствующий в искусстве всех эпох, был осознан философией и эстетикой Возрождения как глубоко значимый⁵. Он оказался актуальным и для искусства последующих эпох. В трактате английского художника и теоретика искусства (XVIII в.) мы читаем: «Искусство хорошо компоновать — это не более, чем искусство хорошо разнообразить». И еще: «Я имею в виду хорошо организованное многообразие, ибо многообразие хаотическое и не имеющее замысла представляет собой путаницу и уродство»⁶.

Соединение в произведениях искусства порядка с разнообразием и знаменует осуществление художником слова той творческой свободы, которая является не произволом, а актом постижения бытия, где неизменно присутствуют не одни только диссонансы и хаотичность, но и начала гармонии, порядка.

Итак, «композиционные задания» (термин, предложенный В.М. Жирмунским) успешно осуществляются писателями в широчайшем пространстве между крайностями примитивного схематизма, своего рода геометричности — и всякого рода хаотической невнятности и «зауми». Здесь оптимален некий гармонический «баланс» между сложностью построения и — экономией его средств во имя простоты и ясности.

7. Принципы рассмотрения литературного произведения

В ряду задач, выполняемых литературоведением, изучение отдельных произведений занимает весьма ответственное место. Это самоочевидно. Установки и перспективы освоения словесно-художественных текстов у каждой из научных школ и у каждого крупного и своеобразного ученого свои, особые. Вместе с тем в литературоведении явственно просматриваются, а нередко и формулируются впрямую, некие универсально значимые подходы к творениям словесного искусства. Упрочились такие понятия, характеризующие методологию и методику изучения произведений, как научное описание, анализ, интерпретация; внутритекстовое (имманентное) и контекстуальное рассмотрение.

§ 1. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ

Суть произведения не может быть постигнута сколько-нибудь конкретно и убедительно посредством извлечения из него отдельных суждений повествователя, персонажа, лирического героя, путем комментирования и обсуждения произвольно выбранных фраг-

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

² Грабарь И.Э. В.А. Серов: Жизнь и творчество. Б/г. С. 147.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 244.

⁴ Жирмунский В.М. Теория стиха. С. 434.

⁵ См.: Баткин Л.М. Зрелище мира у Джанотто Манетти. К анализу ренессансного понятия «*varietas*» // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М. 1979.

⁶ Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М., 1958. С. 167, 144.

ментов либо на основе каких-нибудь умозрительных «выкладок». Тайны художественных творений открываются литературоведческой мысли лишь на основе непредвзятого и тщательного рассмотрения общей совокупности текстовых фактов, в результате изучения формы в ее многоплановости, со всеми ее компонентами и нюансами. Для ученого насущно пристальное внимание ко *всему*, что способно воздействовать на читателя, – к наличествующим в произведении «факторам художественного впечатления»¹. Литературоведу подобает, как выразился С.С. Аверинцев, быть «согбенным» над текстом.

Исходная задача филолога по отношению к художественному творению состоит в *описании* того, что в нем формализовано (речевые единицы; обозначенные предметы и действия; композиционные сцепления). Научным описанием принято называть первоначальный этап исследования, а именно – фиксирование данных эксперимента и наблюдения. В сфере литературоведения, естественно, доминирует наблюдение. Описание художественного текста неразрывно связано с его *анализом* (от др.-гр. analysis – разложение, расчленение), ибо оно осуществляется путем соотнесения, систематизации, классификации элементов произведения.

Описание и анализ литературно-художественной формы не являются занятиями механическими. Это дело творческое: опираясь на собственное читательское восприятие, используя свои профессиональные навыки и знания, литературовед отделяет в произведении более важное от менее существенного, активно значимое от более или менее нейтрального, вспомогательно-служебного, порой случайного. При этом оказывается весьма важным понятие *мотива* (см. 266–269).

В ряде случаев описание и анализ имеют чисто констатирующий, «атомизирующий» характер: перечисляются и группируются формальные компоненты (приемы) произведения, и этим его рассмотрение ограничивается. Так, к примеру, изучалась фонетика стихов формальной школой на ее раннем этапе. Более перспективен анализ, имеющий целью уяснение отношений элементов формы к художественному целому, т.е. направленный на постижение *функции* приемов (от лат. *functio* – исполнение, свершение). Б.В. Томашевский утверждал, что в составе общей поэтики важно понятие *художественной функции* поэтических приемов: «Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т.е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается»². По сути о том же говорил Ю.Н. Тынянов, оперируя словосочетанием *конструктивная функция*. «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией*»³. Эти суждения, относящиеся к середине 1920-х годов, предваряют принцип *структурного анализа* художественных текстов, разработавшийся полвека спустя Ю.М. Лотманом и учеными его круга⁴. (286)

В литературоведении 1920-х годов наметилось также и иное понимание функции формальных компонентов произведения. А.П. Скафтымов и М.М. Бахтин заговорили о подчиненности художественных средств авторской мысли, смысловому заданию и тем самым пришли к понятию *содержательной функции*. Рассмотрение последней увенчивает описательно-аналитическую деятельность литературоведа. Здесь имеет место переход от анализа к синтезу, к постижению смысловой целостности произведения, т.е. к его *интерпретации*. Опираясь на сказанное об интерпретации как понятии герменевтики (см. с. 106 – 112), обратимся теперь к этому понятию как характеристике *научного* освоения литературных произведений.

§ 2. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В отличие от обычных читательских, а также эссеистских и художественно-творческих постижений литературного произведения (в которых вполне могут преобладать эмоции и

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и искусства. С. 47.

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 26.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 272.

⁴ См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

интуиции, рационально не обосновываемые) собственно литературоведческое освоение смысла, притязаящее на объективность и достоверность, необходимо опирается на описание и анализ формы. Об этом неоднократно говорили не только ученые, но и писатели: «... обсуждение содержания без обсуждения формы представляет неограниченные возможности для мошенничества» (Г. Белль)¹. Подобного рода представления получили развернутое обоснование в одной из ранних работ А.П. Скафтымова, где подчеркивается, что извлечение смысла из текста требует мышления ответственного и строгого. Ученый утверждал, что интерпретации подобает быть последовательно и неуклонно аналитической и *имманентной* произведению, т.е. соответствующей его составу и структуре (построению): «<...> только само произведение может свидетельствовать о своих свойствах <...> Интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях. Компоненты <...> льют свет друг на друга, и через сопоставление частей, через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частностей, так и всего целого». При этом ученый не отвергает роли субъективного начала в аналитических прочтениях литературы, но констатирует его границы: «Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно же, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь (287) художнику, только повторяет его в эстетическом переживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые разворачивает в нем автор»².

К сказанному Скафтымовым правомерно добавить, что литературоведческие интерпретации (даже самые серьезные и глубокие) не в состоянии исчерпать содержания творений словесного искусства, ибо в них далеко не все обладает полнотой определенности и неизменно остается тайной, которая побуждает к интеллектуальным построениям – инициативным и творческим. Об этой грани интерпретирующей деятельности говорил М.М. Бахтин, опираясь на герменевтику и оперируя понятием «диалогичность» (см. с. 110–111). Он утверждал, что интерпретации художественных произведений способны привносить в их состав нечто новое, вершить «прибавление путем творческого созидания». При раскрытии и комментировании смысла образа «растворить его в понятиях невозможно»: могут быть «либо *относительная* рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация) <...> Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук». Соглашаясь с С.С. Аверинцевым как автором статьи «Символ» в «Краткой литературной энциклопедии». Вахтам расценивает интерпретацию смыслов как познавательную, а вместе с тем «инонаучную» форму знания³. По его словам, в литературоведении, верном своей гуманитарной специфике, критерием является «не точность познания, а глубина проникновения. Здесь познание направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений»⁴.

Приведенные суждения Скафтымова и Бахтина (при всем их различии) взаимодополняющи. Они ставят серьезнейшую проблему причастности интерпретаций собственно научному знанию. На этот счет существуют суждения диаметрально противоположные. В одних случаях интерпретирующая деятельность расценивается как доминанта литерату-

¹ Самосознание европейской культуры XX века. С. 332.

² Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923)//Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 139,142.

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 362. О неизменном присутствии в литературоведческих штудиях их субъекта как «носителя» определенных ценностных ориентаций, менталитета, культурных традиций см.: Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология: Опыт обоснования понятия//Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. См. также: Мальчукова Т.Г. О философской филологии//Мальчукова Т.Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1995.

⁴ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М.; 1996, Т. 5. С. 7.

роведения, в других, напротив, частично или полностью (288) выводится за его рамки. Первая точка зрения четко обозначена Д.С. Лихачевым. По его словам, интерпретация – это стержень науки о литературе: ее гибкий, лишенный твердости центр, окруженный более точными научными дисциплинами, которые составляют для интерпретации как бы «жесткие ребра» (изучение биографии, история текста, стиховедение)¹.

Вместе с тем в среде литературоведов широко бытует скептическое отношение к интерпретациям, притязающим на научность. Оно восходит к романтической эстетике, акцентировавшей смысловую неопределенность художественных творений. Так, Шеллинг полагал, что произведение искусства «допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом»². И впоследствии неоднократно говорилось, что искусство ревниво и властно прячет свою глубину от пытливого человеческого разума³.

Научная поэтика и интерпретация противопоставлялись друг другу представителями формальной школы и структурализма. «В отличие от интерпретации отдельных произведений, – писал Цв. Тодоров о научной поэтике, – она стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление»⁴. Подобного рода суждения связаны с опытом построения литературоведения по образцу так называемых «точных» наук. Они сродни девизу ибсеновского Бранда «все или ничего»: если литературоведческая интерпретация не в состоянии дать исчерпывающего знания о произведении, то наука в ней не нуждается.

Более мягко, чем Тодоров, но тоже с достаточной определенностью отделял науку о литературе от интерпретирующей деятельности Ю.М. Лотман, считая последнюю для современных ученых преждевременной. «В настоящем пособии, – писал он, – поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той, значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке <...> Литературоведение учится спрашивать – прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его (289) личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа»⁵. Анализ здесь, можно сказать, теснит интерпретацию, отодвигая ее в неопределенно далекое будущее.

Культивированию описания и анализа в ущерб интерпретации нередко сопутствует демонстративно отчужденное, а то и надменно-холодное отношение ученых к предмету рассмотрения. В.Б. Шкловский писал: «Старую форму нужно изучать как лягушку. Физиолог изучает лягушку не для того, чтобы научиться квакать»⁶. В иной, спокойно академической манере сходную мысль выразили А. К. Жолковский и Ю.К. Щеглов: ученый находится на дистанции от писателя, «не навязываясь ему ни в учителя, ни в собеседники, ни в ученики», он смотрит на авторов «с птичьего полета» – «как на подопытных кроликов литературоведения»⁷. (Здесь – неявная полемика с бахтинской концепцией диалога – встречи читателя с автором).

Принципы рассмотрения литературных произведений, как видно, являются предметом разнотолков, не имеющих завершения. Нерешенных проблем несравненно больше, нежели аксиом. И тем не менее некоторые общетеоретические положения относительно литературоведческих интерпретаций мы вправе сформулировать.

¹ См.: Лихачев Д.С. Еще о точности литературоведения//Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. С. 198–200.

² Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма. М., 1936. С. 383.

³ См., например: Смирнов А.А. Пути и задачи науки о литературе//Литературная мысль. 1923. № 2.

⁴ Тодоров Цв. Поэтика//Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 41.

⁵ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 5–6.

⁶ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 125.

⁷ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Нью-Йорк, 1986. С. 10.

Во-первых: художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения. Литературоведческие интерпретации (подобно всем иным формам научного знания) способны вбирать в себя лишь относительные истины. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и исчерпывающе правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем. Каждому из них соответствует *диапазон* корректных и адекватных прочтений, порой весьма широкий.

Во-вторых: нельзя не считаться с неоднократно высказывавшимися суждениями (в частности –А.П. Скафтымова) о том, что литературоведческим трактовкам словесно-художественных творений подобает быть прежде всего аргументированными и четкими, учитывающими сложные и многоплановые связи с целым каждого текстового элемента. Таково неотъемлемое требование, предъявляемое к интерпретациям, если они хоть в какой-то степени притязают на научность. Литературоведческим прочтениям противопоставлены как бесконечное повторение самоочевидных истин, так и произвольное фантазирование по (290) следам художественных текстов, уводящее от сути выраженного писателями и идущее с ним вразрез. Литературовед, коль скоро он отваживается на интерпретацию, оказывается призванным на свой страх и риск, а вместе с тем осторожно и бережно приближаться к тому, что в составе художественного произведения является тайной¹.

И, наконец, в-третьих: литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда *имманентное* изучение, о котором шла речь, сопровождается и подкрепляется *контекстуальным* рассмотрением произведения, к которому мы и обратимся.

§ 3. КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ

Термин «контекст» (от *лат.* contextus –тесная связь, соединение) прочно закрепился в современной филологии. Для литературоведа это – бескрайне широкая область связей литературного произведения с внешними ему фактами как литературными, текстовыми (уместно вспомнить термин «интертекстуальность» – см. 259–262), так и внехудожественными и внетекстовыми (биография, мировоззрение, психология писателя, черты его эпохи, культурная традиция, которой он причастен). Контексты *творчества* писателя (наряду с ними существуют контексты *восприятия* литературных произведений, но не о них сейчас речь) весьма разноплановые, во многом определяют черты литературно-художественных произведений (о генезисе литературного творчества см. с. 345–356) и нередко дают о себе знать в их составе (о реминисценциях см. с. 253–259), а потому, конечно же, достойны самого пристального внимания литературоведов.

Различимы *ближайшие* (наиболее конкретные и могущие быта более или менее четко констатированы) и *удаленные* (более общие и часто не обладающие определенностью) контексты литературных произведений. Первые – это и творческая история произведения, запечатленная в черновиках и предварительных вариантах, и биография автора, и свойства его личности, и его окружение (семейно-родственная, дружеская, профессиональная «микросреда»). Второго рода контексты–это явления социально-культурной жизни современности автора, а также феномены «большого исторического времени» (М.М. Бахтин), которым он причастен (сознательно или интуитивно). Здесь и литературные традиции как предмет следования или напротив, отталкивания, и внехудожественный опыт прошлых поколений, по отношению к которому писатель занимает определенную позицию, и соотносённость его мироотношения с воззрениями конфессиональными, национальными, сословными, социально-классовыми, корпоративно-групповыми. В этом же ряду «удаленных» (291) контекстов – надысторические начала бытия: восходящие к архаике мифо-поэтические универсалии, именуемые архетипами.

Контекст в котором создается литературное произведение, не имеет сколько-нибудь определенных рамок: он *безгранично* широк. Многоплановость контекста (или, точнее

¹ Эта мысль в разговоре со мной была высказана С.Г. Бочаровым.

сказать, множественность контекстов) литературно-художественного творчества не всегда внятна самим писателям, но она безусловно важна для ученых. Чем шире и полнее учтены литературоведом связи произведения с предшествующими ему явлениями и фактами (как литературно-художественными, так и непосредственно жизненными), тем больше «выигрывают» анализ и интерпретация.

Контекстуальное рассмотрение литературных произведений, что самоочевидно, не может быть исчерпывающе полным: оно по необходимости избирательно. Здесь несравненно больше загадок и тайн, чем определенности и ясности. Вместе с тем изучение контекстов литературного творчества – это необходимое условие проникновения в смысловые глубины произведений, одна из существенных предпосылок постижения как авторских концепций, так и первичных интуиций писателей. В каждом отдельном случае литературовед, естественно, сосредоточивается на каком-то одном аспекте контекста рассматриваемых произведений. Но в общей перспективе развития научной мысли насущен одновременный и равноправный учет как близких, конкретных, так и удаленных, всеобщих контекстов.

Изучение контекстов творчества писателей (в оптимальных для науки вариантах) составляет *сопровождение* имманентного рассмотрения произведений или, по крайней мере, требует учета данных такого рассмотрения. Отрываясь же от тексто-смысловой конкретики, оно рискует оказаться чем-то вроде музыкального аккомпанемента без мелодии, а в худшем случае – обернуться произвольно-игровым фантазированием (в особенности при исключительной сосредоточенности литературоведа на удаленных контекстах). Наука о литературе нуждается в сопряжении, синтезировании имманентного и контекстуального изучения художественных творений.

Прочтения произведений литературоведами весьма разнообразны по их установкам и очень неравноценны. Они интенсивно множатся от десятилетия к десятилетию. В составе интерпретаций, притязающих на научность, есть место как обедняющему схематизму, искажениям, направленной узости и одержимости, так и глубочайшим проникновениям. Литературоведение (в частности – и отечественное) располагает богатым и неоценимо важным опытом аналитического и одновременно интерпретирующего рассмотрения литературных произведений, которое обогатило и углубило их понимание. Назовем в (292) этой связи написанные в 1920–1940-е годы статьи А. П. Скафтымова о Ф. М. Достоевском, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове (в особенности о его драматургии); филологически безукоризненный трактат философа А. А. Мейера «Размышления при чтении «Фауста» (середина 1930-х годов)¹; работы С. Г. Бочарова о Н. В. Гоголе и Е. А. Баратынском, Ф. М. Достоевском и А. П. Платонове, вошедшие в книгу «О художественных мирах» (1985), а также его монографию о «Войне и мире»; статьи С. С. Аверинцева о поэтах разных стран и эпох, составившие его книгу «Поэты» (1996). Как образцы органического соединения внутритекстового (имманентного) и контекстуального рассмотрения отдельного произведения достойны пристального внимания статьи Ю. М. Лотмана «Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело»² и Д. Е. Максимова «Об одном стихотворении (Двойник)»³. Перечень аналитических интерпретаций, отвечающих высокому предназначению науки о литературе, можно намного увеличить. (293)

Глава V. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

1. Роды литературы

¹ См.: Мейер А. А. Философские сочинения. Париж, 1982.

² См.: Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2.

³ См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.

§ 1. ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это *эпос*, *драма* и *лирика*. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, говорится здесь, может, во-первых, впрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда он (поэт–В. Х.) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»¹. Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем без привлечения речи действующих лиц (*др. - гр. diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (*др. - гр. mimesis*).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий (294) остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»².

В подобном же духе – как типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому – роды литературы неоднократно рассматривались и позже, вплоть до нашего времени. Вместе с тем в XIX в. (первоначально – в эстетике романтизма) упрочилось иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных форм, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями: литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг лирику соотнес с бесконечностью и духом свободы, эпос – с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости³. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая же соединяет эти два начала⁴. Благодаря В.Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренились в отечественном литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания⁵.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообще-*

¹ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971 Т. 3. 4.1. С. 174–176.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 45.

³ См.: Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 396–399.

⁴ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 419–420.

⁵ Подробнее об истории рассмотрения литературных родов см.: Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 22–38.

ние о предмете речи (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием)¹. Эти (295) три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе – художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему.

С этими свойствами речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими предопределены) также иные свойства родов литературы: способы пространственно-временной организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, только ему присущим комплексом свойств.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу (см. с. 236–240). В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические – с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины и исторические песни и т.п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе Нового времени («Дон Жуан» Дж. Н.Г. Байрона, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы У. Шекспира). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости широту взгляда на мир и егоприятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л.Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в (296) драме («Борис Годунов» А.С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И наконец, лиризм – это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М.И. Цветаевой «Тоска по родине». Лиризмом проникнуты роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно-жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос – эпическое и т.д.) в середине нашего века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления стиля (типы тональности – Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями,

¹ См.: Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 34–38.

как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо оттого, имеет ли оно внешнюю форму эпоса, лирики или драмы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой»¹.

§ 2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ

Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовский, один из крупнейших русских историков и теоретиков литературы XIX в. Ученый доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением – возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лиро-эпические песни (кантилены), которые со временем отделились от обряда: «Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и (297) обряда». первоначальной формой собственно поэзии явилась, стало быть, лиро-эпическая песня. На основе таких песен впоследствии сформировались эпические повествования. А из возгласов хора как такового выросла лирика (первоначально групповая, коллективная), со временем тоже отделившаяся от обряда. Эпос и лирика, таким образом, истолкованы Веселовским как «следствие разложения древнего обрядового хора». Драма, утверждает ученый, возникла из обмена репликами хора и запевал. И она (в отличие от эпоса и лирики), обретая самостоятельность, вместе с тем «сохранила весь <...> синкретизм» обрядового хора и явилась неким его подобием².

Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке фактов о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых представлений: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождались словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упрочились прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

§ 3. ЭПОС

В эпическом роде литературы (*др. -гр. epos* – слово, речь) организующим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия

¹ Staiger E. G. *rundbegriffe del Poetik*. Zürich, 1951. S. 9.

² См.: Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. С. 190, 245, 230.

и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы. (298)

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле: / К нему записочки несут», – говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л. Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллика; юмористика О'Генри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину (299) человеческого сознания и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это – весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения обычно не содержит сведений о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том) когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах. Дух повествования, по словам Т. Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ»; и «нет для него разделения между «здесь» и «там»¹. А вместе с тем речь повествователя обладает не только образительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего. В любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему видение мира и способ мышления. В этом смысле правомерно говорить об *образе повествователя*. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря Б. М. Эйхенбауму, В.В. Виноградову, М.М. Бахтину (работы 1920-х годов).

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 8.

Суммируя суждения этих ученых, Г.А. Гуковский в 1940-е годы писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь – это не только более или менее конкретный образ <...> но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе – непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»¹.

Эпическая форма, говоря иначе, воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете – склад ума и чувств повествователя. Облик повествователя обнаруживается не в действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном повествовательном монологе. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Не может быть полноценного восприятия народных сказок без пристального внимания к их повествовательной манере, в которой за наивностью и бесхитростью того, кто ведет рассказ, угадываются веселость и лукавство, жизненный опыт и мудрость. Невозможно почувствовать прелесть героических эпоей древности, не уловив (300) возвышенного строя мыслей и чувств рапсода и сказителя. И уж тем более немыслимо понимание произведений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, А. П. Чехова и И. А. Бунина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова вне постижения «голоса» повествователя. Живое восприятие эпического произведения всегда связано с пристальным вниманием к той манере, в которой ведется повествование. Чуткий к словесному искусству читатель видит в рассказе, повести или романе не только сообщение о жизни персонажей с ее подробностями, но и выразительно значимый монолог повествователя.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и Представлен тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто сообщает о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, присущ дар «всеведения». И его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Многозначительно, что Гомера нередко уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой классической эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик,–читаем мы у Шеллинга,–который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...> он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место "необходимости"»².

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы – это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Сходные мысли о природе повествования высказал Т. Манн в статье «Искусство романа»: «Быть может, стихия повествования, это вечно-гомеровское начало, этот вещий дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наиболее полно и достойно воплощает стихию поэзии». Писатель усматривает в повествовательной форме воплощение духа иронии, которая является не холодно-равнодушной издевкой, но исполнена сердечности и любви: «...это величие, питающее нежность к малому», «взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»³. (301)

¹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 399.

³ Манн Т. Собр. соч.: В. 10 т. Т. 10. С. 273, 277, 278.

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами актуализируется не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий едва ли не возобладавало *субъективное* повествование. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому – подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля. Эта битва воспроизведена отнюдь не по-гомеровски: повествователь как бы перевоплощается в героя, юного Фабрицио, и смотрит на происходящее его глазами. Дистанция между ним и персонажем практически исчезает, точки зрения обоих совмещаются. Такому способу изображения порой отдавал дань Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; военный совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз пережитые им самим, другой – увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно произведениям Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, Г. Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. «Нужно перенестись в действующее лицо», – замечал Флобер. При сближении повествователя с кем-либо из героев широко используется несобственно-прямая речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX–XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное – пониманием жизни как совокупности непохожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и ценностных ориентаций¹.

Наиболее распространенная форма эпического повествования – это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных (302) повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (ранняя трилогия Л.Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И.С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Моя жизнь» А.П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко (о чужом слове см. с. 248–249). Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

§4. ДРАМА

¹ О многообразии форм повествования в русской литературе XIX в. см.: Манн Ю.В. Автор и повествование // Известия/АН СССР. Отд. литературы и языка. 1991. № 1; его же. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX в.) // Известия/РАН. Отд. литературы и языка. 1992. № 2. Завершая вторую статью, автор говорит о Чехове следующее: «<...>сливая сферу рассказчика с субъективной сферой героя, он с особой тонкостью и тщанием развивает ту персональную повествовательную ситуацию, которая заняла столь видное место в литературе XX в.» (с. 58).

Драматические произведения (*др.-гр. drama*—действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия»¹. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Все это составляет *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы. Писатель-драматург пользуется лишь частью предметно-образительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю, – замечал Т. Манн, – как искусство силуэта и ощущаю (303) только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ»². При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырёх часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов, и их высказывания, как отмечал К.С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы, – писал Ф. Шиллер, – переносят настоящее в прошедшее; все драматические дела делают прошедшее настоящим»³.

Драма ориентирована на требования сцены. А театр – это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам Пушкина, – действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлеть «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений <..> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством»⁴. Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в неразрывной связи с массовыми празднествами, в атмосфере игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным», – замечает (304) О. М. Фрейденберг⁵. То же самое правомерно сказать о театре и драме

¹ Гете И.В. Об искусстве. С. 350.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 386.

³ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.

⁴ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В. 10 т. Т. 7. С. 214, 213.

⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.

иных стран и эпох. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой всякого драматического мастерства»¹.

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой. «Театр требует <...> преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах»,—писал Н. Буало². И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл»,— комментирует Бубнов («На дне» Горького) исступленную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театрально-эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Толстого в адрес У. Шекспира за обилие гипербол, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления». «С первых же слов,—писал он о трагедии «Король Лир»,— видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений»³. В оценке творчества Шекспира Л. Толстой был неправ, но мысль о приверженности великого английского драматурга к театрализирующим гиперболам совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т.п.

В XIX–XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они сводились к минимуму. У истоков этого явления так называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г.Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия – А.Н. Островского, А.П. Чехова и М. Горького – отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализирующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнеподобия». Вспомним в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять-пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад (305) узнала о смерти своего жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой подводят нравственно-философские итоги прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

Сказанное убеждает в справедливости суждения А. С. Пушкина (из его уже цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»; «Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»⁴.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, диалоги и монологи которых, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются куда более пространными и эффектными, нежели те реплики, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющиеся чисто сценическим приемом

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 370.

² Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульский: В 2 т. 2-е изд. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 679.

³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 252.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 212.

вынесения наружу речи внутренней (таких монологов немало как в античных трагедиях, так и в драматургии Нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы-поэты или мастера публичных выступлений. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно – на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII–XIX вв. Всемирно-значимые образцы драматургии (от античности и до XVII в.) в пору их (306) создания практически не осознавались как литературные произведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Ни У. Шекспир, ни Ж. Б. Мольер не воспринимались их современниками в качестве писателей. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным изданиям в XIX – XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. Так, Гете полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей»¹, а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горя от ума» со сцены. Получила распространение так называемая *Lesedrama* (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на восприятие в чтении. Таковы «Фауст» Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»².

Принципиальных различий между *Lesedrama* и пьесой, которая ориентирована автором на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему – успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя далеко и не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских маленьких трагедий в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы – это сцена. «Только при сценическом исполнении, – отметил А. Н. Островский, – драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»³.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим – меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые (307) смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения* литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где режиссер и актеры глубоко постигают драматическое произведение в его *основных* содержательных, жанро-

¹ Гете И.В. Об искусстве. С. 410–411.

² Тургенев И.С. Собр. соч.: В. 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 542.

³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 63.

вых, стилевых особенностях. Сценические постановки (как и экранизации) правомерны лишь в тех случаях, когда имеется согласие (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту.

В классической эстетике XVIII–XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд художественных эпох и в самом деле проявил себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета античной культуры, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гете. Для великого немецкого писателя были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения – бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойства драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами, воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в «дореалистические» эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX–XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман – жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

§ 5. ЛИРИКА

В лирике (*др.-гр. λυρα* – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания¹: эмоционально окрашенные размышления, (308) волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупое, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика, – писал Ф. Шлегель, – всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т.д., – некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»². Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой³.

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция – это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, – писала о лирике Л. Я. Гинзбург, – она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни

¹ Прибегнув к этому термину (Zustand – состояние), охарактеризовал природу лирики немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, по его мысли, составляет действие (Handlung) (см.: *Petersen I. Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd 1. Weik und Dichter. Berlin, 1939. S. 119–126.*)

² *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 62.

³ Об «образе переживания» в лирике см.: *Сквозников В.Д.* Лирика/Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175–179.

как всеобщей»¹. Лежащее в основе лирического произведения переживание – это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры, – писал о Пушкине Н. В. Гоголь, – когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»².

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней (309) реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорит Г. Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим³), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлеть пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из предварений которого в европейской литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких образцах религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве»⁴ запечатлевает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г.Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А.С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В.Ф. Ходасевича, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, из числа современных поэтов – у О.А. Седаковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л.Я. Гинзбург: «По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей – в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»⁵.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В.В. Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М.И. Цветаевой, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы – «как мотано короче и как можно полнее»⁶. Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты порой подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают. (310)

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С.А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно) в форме изображения внешней реальности (*описательная лирика*, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (повество-

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 7.

² Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность//Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 160.

³ См.: Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 32.

⁴ Сурат И.З. Пушкин как религиозная проблема//Сурат И.З. Жизнь и лира. М., 1995. С. 175.

⁵ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 8.

⁶ Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

вательная лирика)¹. Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* – обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным «подтекстом»². Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпических повествованиях. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»³ в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет стихотворную форму, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к прозе.

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и подобий, к которым охотно прибегают (особенно в нашем столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во (311) многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л.Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии нашего столетия, – это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая позволяет себе «своевольничать», поэты получают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, сразу, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»⁴. Вспомним начало пространного стихотворения Б.Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом – стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

¹ Типы организации лирических произведений тщательно рассмотрены в: *Поспелов Г.Н.* Лирика среди литературных родов. С. 62–177.

² Там же. С. 158.

³ *Ларин Б.А.* О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)//Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л., 1974. С. 84.

⁴ *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 160.

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело <...>
Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут вдали преображенной
Другое небо и любовь.
(Пер. Б.Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сутью. По словам М.С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки»¹. (312)

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, вместе с тем ограничивается тем, что передает *общий характер* переживания. Сознание человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10 №12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность чувства, достигающего напряжения страсти, но не связываем это же с какой-то конкретной жизненной ситуацией или какой-то определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм, или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций. Музыка способна погрузить нас в такие глубины духа, которые уже не связаны с представлением о каких-то единичных явлениях.

Не то в лирической поэзии. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности чем-то и в прямой направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило...». Мятежное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатление от окружающего (волнующийся под ним «угрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о происшедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются связи сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В.А. Жуковского, А.А. Фета или раннего А.А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны, или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 года «Блок»², укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»). О лирическом герое как «я-сотворенном» (М.М. Пришвин) говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это – весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с (313) его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого пове-

¹ Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 394.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 118. О лирическом герое см. также: Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 106–110.

дения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» автопсихологична.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. Именно об этом – стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» («.. лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта вострепнется, / Как пробудившийся орел»).

При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и темы лирических стихотворений А. С. Пушкина не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. Знаменательна и надпись, которую сделал А.А. Блок на полях рукописи одного своего стихотворения: «Ничего такого не было». В своих стихах поэт запечатлевал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в «маске» шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» – такова, по словам А.А. Фета, одна из граней поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А.А. Блока – душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» А.Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И.А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н.А. Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторявший фразу: «Живя согласно с строгою моралью, я никому не сделал в жизни зла». Приведенное ранее определение лирики Аристотелем (поэт «остается самим собою, не изменяя своего лица»), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а *автопсихологическая*: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В.Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; (314) достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинувшись действительной потребности выразить свои переживания»¹.

Лирике в ее доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, С.А. Есенина и Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознается литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М.М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала². Эту мысль развернул С.Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моносубъектность», а «интерсубъектность», т.е. запечатление взаимодействующих сознаний³.

¹ Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 449, 417, 416.

² См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 148–149.

³ См.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

Эти научные новации, однако, не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином «субъективность». «Он (лирический поэт.—В.Х.), — писал Гегель, — может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самый герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия»¹.

Именно полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается активно вовлеченным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также с хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (*суггестивностью*). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, (315) мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле авторов (а иногда и по своей собственной) мы принимаем либо, напротив, не разделяем их умонастроений, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, душевное. С помощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л.Я. Гинзбург, «устанавливается молниеносный и безошибочный контакт»². Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое единое, нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

§ 6. МЕЖРОДОВЫЕ И ВНЕРОДОВЫЕ ФОРМЫ

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими к *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм — «*двухродовые образования*» (выражение Б.О. Кормана)³. О произведениях и их группах, принадлежащих двум родам литературы, на протяжении XIX–XX вв. говорилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой»⁴. Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А. Н. Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б. Брехт. За произведениями М. Метерлинка и А. Блока закрепился термин «лирические драмы». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе, начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), так называемую лирическую прозу (как правило, автобиографическую), произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления, как, например, в «Дон Жуане» Байрона и «Евгении Онегине» Пушкина.

В литературоведении XX в. неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и т.д.) рода литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В.Д. Днепров), и сатира (316) (Я.Е. Эльсберг, Ю.Б. Боров), и сценарий (ряд теоретиков кино)⁵. В подобного рода суждениях немало спорного, но литература действительно знает группы произведений, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, лирики или драмы, а то и лишены их вовсе. Их правомерно назвать *вне родовыми формами*.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 501.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 12; см. также: Левин К).И. Заметки о лирике//Новое литературное обозрение. № 8. (1994).

³ См.: Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974. С. 223

⁴ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 380.

⁵ Обзор подобных суждений зарубежных ученых дан в: *Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca and London, 1972. P. 34–36.

Во-первых, это очерки. Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает литературоведам некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из тургеневских «Записок охотника», некоторые произведения Г.И. Успенского и М.М. Пришвина.

Во-вторых, это так называемая литература «*потока сознания*», где преобладают не повествовательная подача событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи. Здесь сознание, чаще всего представляющее неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир: действительность оказывается «застланной» хаосом ее созерцаний, мир–помещенным в сознание¹. Подобными свойствами обладают произведения М. Пруста, Дж. Джойса, Андрея Белого. Позже к этой форме обратились представители «нового романа» во Франции (М. Бютор, Н. Саррот).

И наконец, в традиционную триаду решительно не вписывается *эссеистика*, ставшая ныне весьма влиятельной областью литературного творчества. У истоков эссеистики – всемирно известные «Опыты» («Essays») М. Монтеня. Эссеистская форма – это непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней. Мысли, высказываемые в эссеистской форме, как правило, не претендуют на исчерпывающую трактовку предмета, они допускают возможность совсем иных суждений. Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

Эссеистика едва ли не доминирует в творчестве В.В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Она дала о себе знать в прозе А.М. Ремизова («Посолонь»), в ряде произведений М.М. Пришвина (вспоминаются прежде всего «Глаза земли»). Эссеистское начало присутствует в прозе Г. Филдинга и Л. Стерна, в байроновских поэмах, в пушкинском «Евгении Онегине» (вольные беседы с читателем, раздумья о светском человеке, о дружбе и родственниках и т.п.), (317) «Невском проспекте» Н.В. Гоголя (начало и финал повести), в прозе Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, где повествование обильно сопровождается размышлениями писателей.

По мысли М.Н. Эпштейна, основу эссеистики составляет особая концепция человека – как носителя не знаний, а мнений. Ее призвание – не провозглашать готовые истины, а расщеплять закоснелую, ложную целостность, отстаивать свободную мысль, уходящую от централизации смысла: здесь имеет место «сопребывание личности со становящимся словом». Релятивистски понятой эссеистике автор придает статус весьма высокий: это «внутренний двигатель культуры нового времени», средоточие возможностей «сверххудожественного обобщения»². Заметим, однако, что эссеистика отнюдь не устранила традиционные родовые формы и, кроме того, она в состоянии воплощать мироотношение, которое противостоит релятивизму. Яркий пример тому – творчество М.М. Пришвина.

* * *

Итак, различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы «внеродовые», нетрадиционные, укоренившиеся в «послеромантическом» искусстве. Первые со вторыми взаимодействуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне платоновско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А. И. Белецкий: «Для античных

¹ См.: Бочаров С.Г. Пруст и «поток сознания» //Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

² Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени)//Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 334, 380, 365, 369.

литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (имеются в виду роды литературы.–В.Х.) становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?»¹ Не соглашаясь с этим, заметим: литературные произведения всех эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую либо нередкие в XX в. формы очерка, «потока сознания», эссе). Родовая принадлежность (либо, напротив, причастность одной из «внеродовых» форм) во мно(318)гом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие «род литературы» в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насытно.

2. Жанры

§ 1. О ПОНЯТИИ «ЖАНР»

Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств. Многие литературные жанры имеют истоки и корни в фольклоре. Вновь возникшие в собственно литературном опыте жанры являют собою плод совокупной деятельности начинателей и продолжателей. Такова, например, сформировавшаяся в эпоху романтизма лиро-эпическая поэма. В ее упрочении сыграли весьма ответственную роль не только Дж. Байрон, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, но также их гораздо менее авторитетные и влиятельные современники. По словам В.М. Жирмунского, исследовавшего этот жанр, от больших поэтов «исходят творческие импульсы», которые позже другими, второстепенными претворяются в литературную традицию: «Индивидуальные признаки великого произведения превращаются в признаки жанровые»². Жанры, как видно, надындивидуальны. Их можно назвать индивидуальностями культурно-историческими.

Жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны (хокку, танка, газель в литературах стран Востока). К тому же жанры имеют разный исторический объем. Одни бытуют на протяжении всей истории словесного искусства (какова, например, вечно живая от Эзопа до С.В. Михалкова басня); другие же соотнесены с определенными эпохами (такова, к примеру, литургическая драма в составе европейского средневековья). Говоря иначе, жанры являются либо универсальными, либо исторически локальными.

Картина усложняется еще и потому, что одним и тем же словом нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные. Так, древними греками элегия мыслилась как произведение, написанное строго определенным стихотворным размером – элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром) и исполнявшееся речитативом под аккомпанемент флейты. Этой элегии (ее родоначальник – поэт Каллин) VII до н.э.) был присущ весьма широкий круг тем и мотивов (прославление доблестных воинов, философские размышления, любовь, нравоучение). Позже (у римских поэтов Катулла, Про(319)перция, Овидия) элегия стала жанром, сосредоточенным прежде всего на любовной теме. А в Новое время (в основном – вторая половина XVIII – начало XIX в.) элегический жанр благодаря Т. Грею и В.А. Жуковскому стал определяться настроением печали и грусти, сожаления и меланхолии. Вместе с тем и в эту пору продолжала жить элегическая традиция, восходящая к античности. Так, в написанных элегическим дистихом «Римских элегиях» И.В. Гете воспеты радости любви, плотские наслаждения, эпикурейская веселость. Та же атмосфера – в элегиях Парни, повлиявших на К.Н. Батюшкова и

¹ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 342.

² Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин (1924).Л., 1978. С. 227.

молодого Пушкина. Слово «элегия», как видно, обозначает *несколько* жанровых образований. Элегии ранних эпох и культур обладают различными признаками. Что является элегией как таковой и в чем ее надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» (этой мало что говорящей дефиницией не без оснований ограничилась «Краткая литературная энциклопедия»).

Подобный характер имеют и многие иные жанровые обозначения (поэма, роман, сатира и т.п.). Ю.Н. Тынянов справедливо утверждал, что «самые признаки жанра эволюционируют». Он, в частности, отметил: «...то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова»¹.

Существующие жанровые обозначения фиксируют различные стороны произведений. Так, слово «трагедия» констатирует причастность данной группы драматических произведений определенному эмоционально-смысловому настрою (пафосу); слово «повесть» говорит о принадлежности произведений эпическому роду литературы и о «среднем» объеме текста (меньшем, чем у романов, и большем, чем у новелл и рассказов); сонет является лирическим жанром, который характеризуется прежде всего строго определенным объемом (14 стихов) и специфической системой рифм; слово «сказка» указывает, во-первых на повествовательность и, во-вторых, на активность вымысла и присутствие фантастики. И так далее. Б.В. Томашевский резонно замечал, что, будучи «многообразными», жанровые признаки «на дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию»². К тому же авторы нередко обозначают жанр своих произведений произвольно, вне соответствия привычному словоупотреблению. Так, Н.В. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; «Дом у дороги» А.Т. Твардовского имеет Подзаголовок «лирическая хроника», «Василий Теркин» – «книга про бойца».

Ориентироваться в процессах эволюции жанров и нескончаемом «разнобное» жанровых обозначений теоретикам литературы, естествен(320)но, непросто. По мысли Ю.В. Стенника, «установление систем жанровых типологий будет всегда сохранять опасность субъективизма и случайности»³. К подобным предостережениям нельзя не прислушаться. Однако литературоведение нашего столетия неоднократно намечало, а в какой-то мере и осуществляло разработку понятия «литературный жанр» не только в аспекте конкретном, историко-литературном (исследования отдельных жанровых образований), но и собственно теоретическом. Попытки систематизации жанров в перспективе надэпохальной и всемирной предпринимались как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении⁴.

§ 2. ПОНЯТИЕ «СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА» В ПРИМЕНЕНИИ К ЖАНРАМ

Рассмотрение жанров непредставимо без обращения к организации, структуре, форме литературных произведений. Об этом настойчиво говорили теоретики формальной школы. Так, Б.В. Томашевский назвал жанры специфическими «группировками приемов», которые сочетаемы друг с другом, обладают устойчивостью и зависят «от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений, от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции». Признаки жанра ученый характеризует как доминирующие в произведении и определяющие его организацию⁵.

Наследуя традиции формальной школы, а вместе с тем и пересматривая некоторые ее положения, ученые обратили пристальное внимание на смысловую сторону жанров, оперируя терминами «жанровая сущность» и «жанровое содержание». Пальма первен-

¹ Тынянов Ю.Н. История литературы. Поэтика. Кино. С. 275.

² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 207.

³ Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. С. 173.

⁴ Обзоры попыток систематизирующего рассмотрения жанров см. в: *Hernadi P. Beyond Genie. New Directions in Literary Classification*; *Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. М., 1982.

⁵ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 206.

ства здесь принадлежит М.М. Бахтину, который говорил, что жанровая форма неразрывными узами связана с тематикой произведений и чертами мирозерцания их авторов: «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира»¹. Жанр составляет *значимую* конструкцию: «Художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра». И еще: «Каждый жанр <...> есть сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью»². Подчеркивая, что (321) жанровые свойства произведений составляют нерасторжимое единство, Бахтин вместе с тем разграничивал формальный (структурный) и собственно содержательный аспекты жанра. Он отмечал, что такие укорененные в античности жанровые наименования, как эпопея, трагедия, идиллия, характеризовавшие структуру произведений, позже, в применении к литературе Нового времени, «употребляются как обозначение *жанровой сущности*»³.

О том, что представляет собой жанровая сущность, в работах Бахтина напрямую не говорится, но из общей совокупности его суждений о романе (о них пойдет речь ниже) становится ясным, что имеются в виду художественные принципы освоения человека и его связей с окружающим. Этот глубинный аспект жанров в XIX в. рассматривался Гегелем, который характеризовал эпопею, сатиру и комедию, а также роман, привлекая понятия «субстанциальное» и «субъективное» (индивидуальное, призрачное). Жанры при этом связывались с определенным рода осмыслением «общего состояния мира» и конфликтов («коллизий»). Сходным образом соотнес жанры со стадиями взаимоотношений личности и общества А.Н. Веселовский⁴.

В том же русле (и, на наш взгляд, ближе к Веселовскому, нежели к Гегелю) – концепция литературных жанров Г.Н. Пospelова, который в 1940-е годы предпринял оригинальный опыт систематизации жанровых явлений. Он разграничил жанровые формы «внешние» («замкнутое композиционно-стилистическое целое») и «внутренние» («специфически жанровое содержание» как принцип «образного мышления» и «познавательной трактовки характеров»). Расценив внешние (композиционно-стилистические) жанровые формы как содержательно нейтральные (в этом поспеловская концепция жанров, что неоднократно отмечалось, односторонняя и уязвима), ученый сосредоточился на внутренней стороне жанров⁵. Он выделил и охарактеризовал три надэпохальные жанровые группы, положив в основу их разграничения социологический принцип: тип соотношений между художественно постигаемым человеком и обществом, социальной средой в широком смысле. «Если произведения национально-исторического жанрового содержания (имеются в виду эпопеи, былины, оды. – В.Х.), – писал Г.Н. Пospelов, – познают жизнь в аспекте становления национальных обществ, если произведения романические осмысливают становление отдельных характеров в частных отношениях, то произведения «это(322)логического» жанрового содержания раскрывают *состояние* национального общества или какой-то его части»⁶. (Этологические, или нравоописательные, жанры – это произведения типа «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, а также сатиры, идиллии, утопии и антиутопии). Наряду с тремя названными жанровыми группами ученый выделял еще одну: *мифологическую*, содержащую «народные образно-фантастические объяснения происхождения тех или иных явлений природы и культуры». Эти жанры он относил только к «предыскусству» исторически ранних, «языческих» обществ, полагая, что «мифологическая группа жанров, при переходе народов на более высокие ступени общественной жизни, не получила своего дальнейшего развития»⁷.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 332.

² Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая.) С. 150, 149.

³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 233.

⁴ О понимании жанров Гегелем и Веселовским см.: Чернец Л.В. Литературные жанры. С. 25–43.

⁵ Пospelов Г.Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. Вып. 5. 1948. С. 59–60.

⁶ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 207.

⁷ Там же. С. 167–168.

Характеристика жанровых групп, которая дана Г.Н. Пospelовым, обладает достоинством четкой системности. Вместе с тем она неполна. Ныне, когда с отечественного литературоведения снят запрет на обсуждение религиозно-философской проблематики искусства, к сказанному ученым нетрудно добавить, что существует и является глубоко значимой группа литературно-художественных (а не только архаико-мифологических) жанров, где человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия.

Такова *притча*, которая восходит к эпохам Ветхого и Нового заветов и «с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка»¹. Таково *житие*, ставшее едва ли не ведущим жанром в христианском средневековье; здесь герой приобщен к идеалу праведничества и святости или по крайней мере к нему устремлен. Назовем и *мистерию*, тоже сформировавшуюся в средние века, а также *религиозно-философскую лирику*, у истоков которой – библейские «Псалмы». По словам Вяч. Иванова о поэзии Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, Вл. С. Соловьева («Римский дневник 1944 года», октябрь), «...их трое, / В земном прозревших неземное / И нам предуказавших путь». Названные жанры, не укладывающиеся в какие-либо социологические построения, правомерно определить как *онтологические* (воспользовавшись термином философии: онтология – учение о бытии). Данной группе жанров причастны и произведения карнавально-смехового характера, в частности комедии: в них, как показал М.М. Бахтин, герой и окружающая его реальность соотнесены с бытийными универсалиями. У истоков жан(323)ров, которые мы назвали онтологическими, – мифологическая архаика, и прежде всего – мифы о сотворении мира, именуемые этиологическими (или космологическими).

Онтологический аспект жанров выдвигается на первый план в ряде зарубежных теорий XX в. Жанры при этом рассматриваются прежде всего как определенным образом описывающие бытие как целое. Говоря словами американского ученого К. Берка, это системы притяжения или непритяжения мира². В этом ряду теорий наиболее известна концепция Н.Г. Фрая, заявленная в его книге «Анатомия критики» (1957). Жанровая форма, говорит-ся в ней, порождается мифами о временах года и соответствующими им ритуалами: «Весна олицетворяет зарю и рождение, порождая мифы <.-> о пробуждении и воскресении, – излагает И.П. Ильин мысли канадского ученого, – о сотворении света и гибели тьмы, а также архетипы дифирамбической и рапсодической поэзии. Лето символизирует зенит, брак, триумф, порождая мифы об апофеозе, священной свадьбе, посещении рая и архетипы комедии, идиллии, рыцарского романа. Осень как символ захода солнца и смерти порождает мифы увядания жизненной энергии, умирающего бога, насильственной смерти и жертвоприношения и архетипы трагедии и элегии. Зима, олицетворяя мрак и безысходность, порождает миф о победе темных сил и потопе, возвращении хаоса, гибели героя и богов, а также архетипы сатиры»³.

Содержательная (смысловая) основа литературных жанров, как видно, привлекает к себе самое пристальное внимание ученых XX в. И осмысливается она по-разному.

§ 3. РОМАН: ЖАНРОВАЯ СУЩНОСТЬ

Роман, признанный ведущим жанром литературы последних двух-трех столетий, привлекает к себе пристальное внимание литературоведов и критиков⁴. Становится он также предметом раздумий самих писателей. Вместе с тем этот жанр поныне остается за-

¹ Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. См. также: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 13–32.

² См.: Burke K. Attitudes Toward History, Los Altos, 1959; Чернец Л.В. Литературные жанры. С. 59–61.

³ Ильин И.П. Н.Г. Фрай // Современные зарубежные литературоведы: Справочник. Страны капитализма. Ч. III. М., 1987. С. 87–88.

⁴ На протяжении последних двух-трех десятилетий в нашей стране созданы монографии В.Д. Днепрова, Д.В. Затонского, В.В. Кожинова, Н.С. Лейтес, Н.Т. Рымаря, Н.Д. Тмарченко, А.Я. Эсалнек, посвященные истории и теории романа. Назовем также: Zur Poetik des Romans. Hsg. von V. Klotz. Darmstadt, 1965; Deutsche Roman theorien. Hrg. von R. Grimm. Fr. a M., 1968.

гадкой. Об исторических судьбах романа и его будущем высказываются самые разные, порой противоположные мнения. «Его,—писал Т. Манн в (324) 1936 г.— прозаические качества, сознательность и критицизм, а также богатство его средств, его способность свободно и оперативно распоряжаться показом и исследованием, музыкой и знанием, мифом и наукой, его человеческая широта, его объективность и ирония делают роман тем, чем он является в наше время: монументальным и главенствующим видом художественной литературы»¹. О.Э. Мандельштам, напротив, говорил о закате романа и его истощенности (статья «Конец романа», 1922). В психологизации романа и ослаблении в нем внешне-событийного начала (что имело место уже в XIX в.) поэт усмотрел симптом упадка и преддверье гибели жанра, ныне ставшего, по его словам, «старомодным»².

В современных концепциях романа так или иначе учитываются высказывания о нем, сделанные в прошлом столетии. Если в эстетике классицизма роман третировался как жанр низкий («Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен»; «Несообразности с романом неразлучны»³), то в эпоху романтизма он поднимался на щит как воспроизведение «обыденной действительности» и одновременно — «зеркало мира и <...> своего века», плод «вполне зрелого духа»⁴; как «романтическая книга», где в отличие от традиционного эпоса находится место непринужденному выражению настроений автора и героев, и юмору и игровой легкости⁵. «Каждый роман должен приютить в себе дух всеобщего»,— писал Жан-Поль⁶. Свои теории романа мыслители рубежа XVIII—XIX вв. обосновывали опытом современных писателей, прежде всего— И.В. Гете как автора книг о Вильгельме Мейстере.

Сопоставление романа с традиционным эпосом, намеченное эстетикой и критикой романтизма, было развернуто Гегелем: «Здесь <...> вновь (как в эпосе.—В.Х.) выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий». С другой же стороны, в романе отсутствуют присущее эпосу «*изначально поэтическое состояние мира*», здесь наличествуют «*прозаически упорядоченная действительность*» и «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений». Этот конфликт, отмечает Гегель, «разрешается трагически или комически» и часто исчерпывается тем, что герои примиряются с «обычным порядком мира», признав в нем «подлинное и субстанциальное нача(325)ло»⁷. Сходные мысли высказывал В. Г. Белинский, назвавший роман эпосом частной жизни: предмет этого жанра— «судьбы частного человека», обыкновенная, «каждодневная жизнь»⁸. Во второй половине 1840-х годов критик утверждал, что роман и родственная ему повесть «стали теперь во главе всех других родов поэзии»⁹.

Во многом перекликается с Гегелем и Белинским (в то же время дополняя их), М.М. Бахтин в работах о романе, написанных главным образом в 1930-е годы и дождавшихся публикации в 1970-е. Опираясь на суждения писателей XVIII в. Г. Филдинга и К.М. Виланда, ученый в статье «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941) утверждал, что герой романа показывается «не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью»; это лицо «не должно быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова, романический герой объединяет в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные»¹⁰. При этом роман запечатлевает «живой контакт» человека «с неготовой,

¹ Манн Т. Письма. М., 1975. С. 81.

² Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 74–75.

³ Буало Н. Поэтическое искусство. С. 81.

⁴ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 382–384.

⁵ См.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. С. 404–406.

⁶ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 257.

⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 474–475.

⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 34.

⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В. 13 т. Т. 10. С. 315.

¹⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 453. Ниже отсылки к этому изданию даются в тексте (указывается страница).

становящейся современностью (незавершенным настоящим)». И он «более глубоко, существенно, чутко и быстро», чем какой-либо иной жанр, «отражает становление самой действительности» (451). Главное же, роман (по Бахтину) способен открывать в человеке не только определившиеся в поведении свойства, но и нереализованные возможности, некий личностный потенциал: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения», человек здесь может быть «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (479).

Приведенные суждения Гегеля, Белинского и Бахтина правомерно считать аксиомами теории романа, осваивающего жизнь человека (прежде всего частную, индивидуально-биографическую) в динамике, становлении, эволюции и в ситуациях сложных, как правило, конфликтных отношений героя с окружающим. В романе неизменно присутствует и едва ли не доминирует – в качестве своего рода «сверхтемы» – художественное постижение (воспользуемся известными словами А.С. Пушкина) «самостоянье человека», которое составляет (позволим себе дополнить поэта) и «залог величия его», и источник горестных падений, жизненных тупиков и катастроф. Почва для становления и упрочения романа, говоря иначе, возникает там, где (326) наличествует интерес к человеку, который обладает хотя бы относительной независимостью от установлений социальной среды с ее императивами, обрядами, ритуалами, которому не свойственна «стадная» включенность в социум.

В романах широко запечатлеваются ситуации отчуждения героя от окружающего, акцентируются его неукорененность в реальности, бездомность, житейское странничество и духовное скитальчество. Таковы «Золотой осел» Апулея, рыцарские романы средневековья, «История Жиль Блаза из Сантильяны» А.Р. Лесажа. Вспомним также Жюльена Сореля («Красное и черное» Стендаля), Евгения Онегина («Всею чужой, ничем не связан», – сетует пушкинский герой на свою участь в письме Татьяне), герценовского Бельтова, Раскольникова и Ивана Карамазова у Ф.М. Достоевского. Подобного рода романские герои (а им нет числа) «опираются лишь на себя»¹.

Отчуждение человека от социума и миропорядка было интерпретировано М.М. Бахтиным как *необходимо* доминирующее в романе. Ученый утверждал, что здесь не только герой, но и сам автор предстают неукорененными в мире, удаленными от начал устойчивости и стабильности, чуждыми преданию. Роман, по его мысли, запечатлевает «распадение эпической (и трагической) целостности человека» и осуществляет «смеховую фамильяризацию мира и человека» (481). «У романа, – писал Бахтин, – новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление – переоценка» (473). В этом жанре реальность «становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано» (472–473). Тем самым роман рассматривается как выражение мирозерцания скептического и релятивистского, которое мыслится как кризисное и в то же время имеющее перспективу. Роман, утверждает Бахтин, готовит новую, более сложную целостность человека «на более высокой ступени <...> развития» (480).

Много сходного с бахтинской теорией романа в суждениях известного венгерского философа-марксиста и литературоведа Д. Лукача, который назвал этот жанр эпопеей обезбоженного мира, а психологию романного героя – демонической. Предметом романа он считал историю человеческой души, проявляющейся и познающей себя во всяческих приключениях (авантюрах), а преобладающей его тональностью – иронию, которую определял как негативную мистику эпох, порвавших с Богом. Рассматривая роман как зеркало взросления, зрелости общества и антипод эпопеи, запечатлевшей «нормальное детство» человечества, Д. Лукач говорил о воссоздании этим жанром человеческой души, заблудившейся в пустой и мнимой действительности². (327)

Однако роман не погружается всецело в атмосферу демонизма и иронии, распада человеческой цельности, отчужденности людей от мира, но ей и противостоит. Опора героя на самого себя в классической романистике XIX в. (как западноевропейской, так и

¹ Кожин В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы... М., 1964. С. 107.

² См.: Lukacs G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Neuweid a. Rhein; Berlin; Spandau, 1963. S. 96, 87–92.

отечественной) представала чаще всего в освещении двойственном: с одной стороны, как достойное человека «самостоянье», возвышенное, привлекательное, чарующее, с другой – в качестве источника заблуждений и жизненных поражений. «Как я ошибся, как наказан!» – горестно восклицает Онегин, подводя итог своему уединенно свободному пути. Печорин сетует, что не угадал собственного «высокого назначения» и не нашел достойного применения «необъятным силам» своей души. Иван Карамазов в финале романа, мучимый совестью, заболевает белой горячкой. «И да поможет Бог бесприютным скитальцам», – сказано о судьбе Рудина в конце тургеневского романа.

При этом многие романские герои стремятся преодолеть свою уединенность и отчужденность, жаждут, чтобы в их судьбах «с миром утвердилась связь» (А. Блок). Вспомним еще раз восьмую главу «Евгения Онегина», где герой воображает Татьяну сидящей у окна сельского дома; а также тургеневского Лаврецкого, гончаровского Райского, толстовского Андрея Волконского или даже Ивана Карамазова, в лучшие свои минуты устремленного к Алеше. Подобного рода романские ситуации охарактеризовал Г.К. Косиков: «"Сердце" героя и "сердце" мира тянутся друг к другу, и проблема романа заключается <...> в том, что им вовеки не дано соединиться, причем вина героя за это подчас оказывается не меньшей, чем вина мира»¹.

Важно и иное: в романах немалую роль играют герои, самостоянье которых не имеет ничего общего с уединенностью сознания, отчуждением от окружающего, опорой лишь на себя. Среди романских персонажей мы находим тех, кого, воспользовавшись словами М.М. Пришвина о себе, правомерно назвать «деятелями связи и общения». Такова «переполненная жизнью» Наташа Ростова, которая, по выражению С.Г. Бочарова, неизменно «обновляет, освобождает» людей, «определяет их <...> поведение». Эта героиня Л.Н. Толстого наивно и вместе с тем убежденно требует «немедля, сейчас открытых, прямых, человечески простых отношений между людьми»². Таковы князь Мышкин и Алеша Карамазов у Достоевского. В ряде романов (особенно настойчиво – в творчестве Ч. Диккенса и русской литературе XIX в.) возвышающе и поэтизирующе подаются душевные контакты человека с близкой ему реальностью и, в частности, семейно-родовые связи («Капитанская дочка» А.С. Пушкина; «Соборяне» и «Захудалый род» (328) Н.С. Лескова; «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева; «Война и мир» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого). Герои подобных произведений (вспомним Ростовых или Константина Левина) воспринимают и мыслят окружающую реальность не столько чуждой и враждебной себе, сколько дружественной и сродной. Им присуще то, что М.М. Пришвин назвал «родственным вниманием к миру»³.

Тема Дома (в высоком смысле слова – как неустранимого бытийного начала и непрекаемой ценности) настойчиво (чаще всего в напряженно драматических тонах) звучит и в романистике нашего столетия: у Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах» и последующие произведения), Р. Мартена дю Гара («Семья Тибо»), У. Фолкнера («Шум и ярость»), М.А. Булгакова («Белая гвардия»), М.А. Шолохова («Тихий Дон»), Б.Л. Пастернака («Доктор Живаго»), В. Г. Распутина («Живи и помни», «Последний срок»).

Романы близких нам эпох, как видно, в немалой степени ориентированы на идиллические ценности (хотя и не склонны выдвигать на авансцену ситуации гармонии человека и близкой ему реальности). Еще Жан-Поль (имея в виду, вероятно, такие произведения, как «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо и «Векфильдский священник» О. Голдсмита) отмечал, что идиллия – это «жанр, родственник роману»⁴. А по словам М.М. Бахтина, «значение идиллии для развития романа <...> было огромным»⁵.

Роман впитывает в себя опыт не только идиллии, но и ряда других жанров; в этом смысле он подобен губке. Этот жанр способен включить в свою сферу черты эпопеи, за-

¹ Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени). С. 71.

² Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир», 3-е изд. М., 1978. С. 58, 68.

³ Писатель утверждал, что этим даром обладают в той или иной мере все люди, что художники (в частности – писатели) призваны бесконечно расширять «силы родственного внимания» (Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 3. С. 61).

⁴ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 261.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 377.

печатлевая не только частную жизнь людей, но и события национально-исторического масштаба («Пармская обитель» Стендаля, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Унесенные ветром» М. Митчелл). Романы в состоянии воплощать смыслы, характерные для притчи. По словам О.А. Седаковой, «в глубине «русского романа» обыкновенно лежит нечто подобное притче»¹.

Несомненна причастность романа и традициям агиографии. Житийное начало весьма ярко выражено в творчестве Достоевского². Лесковских «Соборян» правомерно охарактеризовать как роман-житие. Романы нередко обретают черты сатирического нравоописания, каковы, к примеру, произведения О. де Бальзака, У.М. Теккерея, (329) «Воскресение» Л.Н. Толстого. Как показал М.М. Бахтин, далеко не чужда роману (в особенности авантюрно-плутовскому) и фамильярно-смеховая, карнавальная стихия, первоначально укоренившаяся в комедийно-фарсовых жанрах. Вяч. Иванов не без оснований характеризовал произведения Ф.М. Достоевского как «романы-трагедии». «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова – это своего рода роман-миф, а «Человек без свойств» Р. Музиля – роман-эссе. Свою тетралогия «Иосиф и его братья» Т. Манн в докладе о ней назвал «мифологическим романом», а его первую часть («Былое Иакова») – «фантастическим эссе»³. Творчество Т. Манна, по словам немецкого ученого, знаменует серьезнейшую трансформацию романа: его погружение в глубины мифологические⁴.

Роман, как видно, обладает двойкой содержательностью: во-первых, специфичной именно для него («самостоянье» и эволюция героя, явленные в его частной жизни), во-вторых, пришедшей к нему из иных жанров. Правомерен вывод; жанровая сущность романа *синтетична*. Этот жанр способен с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе содержательные начала множества жанров, как смеховых, так и серьезных. По-видимому, не существует жанрового начала, от которого роман остался бы фатально отчужденным.

Роман как жанр, склонный к синтетичности, резко отличен от иных, ему предшествовавших, являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира. Он (как никакой другой) оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не имеет границ. И писатели различных стран и эпох пользуются этой свободой самым разным образом.

Многоликость романа создает для теоретиков литературы серьезные трудности. Едва ли не перед каждым, кто пытается охарактеризовать роман как таковой, в его всеобщих и необходимых свойствах, возникает соблазн своего рода синекдохи: подмены целого его частью. Так, О.Э. Мандельштам судил о природе этого жанра по «романам карьеры» XIX в., героев которых увлек небывалый успех Наполеона. В романах же, акцентировавших не волевую устремленность самоутверждающегося человека, а сложность его психологии и действие внутреннее, поэт усмотрел симптом упадка жанра и даже его конца⁵. Т. Манн в своих суждениях о романе как исполненном мягкой и (330) доброжелательной иронии опирался на собственный художественный опыт и в значительной мере на романы воспитания И. В. Гете⁶.

Иную ориентацию, но тоже локальную (прежде всего на опыт Достоевского), имеет бахтинская теория. При этом романы писателя интерпретированы ученым очень своеобразно. Герои Достоевского, по мысли Бахтина, – это прежде всего носители идей (идеологии); их голоса равноправны, как и голос автора по отношению к каждому из них. В этом усматривается *полифоничность*, являющаяся высшей точкой романного творчества и выражением недогматического мышления писателя, понимания им того, что единая и полная истина «принципиально неместима в пределы одного сознания». Романистика

¹ Седакова О.А. Притча и русский роман//Искусство кино. 1994. № 4. С. 12.

² См.: Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

³ Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968. Кн. 2. С. 904.

⁴ См.: Schirokauer A. Begengungswandel des Romans // Zur Poetik des Romans. S. 28-31

⁵ См.: Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 73.

⁶ См.: Манн Т. Искусство романа//Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10.

Достоевского рассматривается Бахтиным как наследование античной «менипповой сатиры». *Мениппея* – это жанр, «свободный от предания», приверженный к «необузданной фантастике», воссоздающий «приключения *идеи* или *правды* в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе». Она, утверждает Бахтин, является жанром «последних вопросов», осуществляющим «морально-психологическое экспериментирование», и воссоздает «раздвоение личности», «необычные сны, страсти, граничащие с безумием»¹.

Другие же, не причастные полифонии разновидности романа, где преобладает интерес писателей к людям, укорененным в близкой им реальности, и авторский «голос» доминирует над голосами героев, Бахтин оценивал менее высоко и даже отзывался о них иронически: писал о «монологической» односторонности и узости «романов усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейных», будто бы забывших о пребывании человека «на пороге» вечных и неразрешимых вопросов. При этом назывались Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров².

В многовековой истории романа явственно просматриваются два его типа, более или менее соответствующие двум стадиям литературного развития³. Это, во-первых, произведения остро событийные, основанные на *внешнем* действии, герои которых стремятся к достижению каких-то локальных целей. Таковы романы авантюрные, в частности плутовские, рыцарские, «романы карьеры», а также приключенческие и детективные. Их сюжеты являют собой многочисленные сцепления событийных узлов (интриг, приключений и т.п.), как это имеет место, к примеру, в байроновском «Дон Жуане» или у А. Дюма.

Во-вторых, это романы, возобладавшие в литературе последние (331) двух-трех столетий, когда одной из центральных проблем общественной мысли, художественного творчества и культуры в целом стало *духовное* самостоянье человека. С действием внешним здесь успешно соперничает внутреннее действие: событийность заметно ослабляется, и на первый план выдвигается сознание героя в его многоплановости и сложности, с его нескончаемой динамикой и психологическими нюансами (о психологизме в литературе см. с. 173–180). Персонажи подобных романов изображаются не только устремленными к каким-то частным целям, но и осмысляющими свое место в мире, уясняющими и реализующими свою ценностную ориентацию. Именно в этом типе романов специфика жанра, о которой шла речь, сказалась с максимальной полнотой. Близкая человеку реальность («ежедневная жизнь») осваивается здесь не в качестве заведомо «низкой прозы», но как причастная подлинной человечности, веяниям данного времени, универсальным бытийным началам, главное же – как арена серьезнейших конфликтов. Русские романисты XIX в. хорошо знали и настойчиво показывали, что «потрясающие события–меньшее испытание для человеческих отношений) чем будни с мелкими неудовольствиями»⁴.

Одна из важнейших черт романа и родственной ему повести (особенно в XIX–XX вв.) – пристальное внимание авторов к окружающей героев *микросреде*, влияние которой они испытывают и на которую так или иначе воздействуют. Вне воссоздания микросреды романисту «очень трудно показать внутренний мир личности»⁵. У истоков отныне упрочившейся романной формы – диалогия И.В. Гете о Вильгельме Мейстере (эти произведения Т. Манн назвал «углубленными во внутреннюю жизнь, сублимированными приключенческими романами»⁶), а также «Исповедь» Ж.Ж. Руссо, «Адольф» Б. Констана, «Евгений Онегин», в котором передана присущая творениям А. С. Пушкина «поэзия действительности». С этого времени романы, сосредоточенные на связях человека с близкой ему реальностью и, как правило, отдающие предпочтение внутреннему действию, стали своего рода центром литературы. Они самым серьезным образом повлияли на все иные жан-

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 135, 192–197.

² См.: там же. С. 292–293.

³ См.: Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.

⁴ Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 246.

⁵ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 93. Об освоении писателями микросреды см.: Шешунова С.В. Микросреда и культурный фон в художественной литературе // Филологические науки. 1989. № 5.

⁶ Манн Т. Искусство романа. С. 282.

ры, даже их преобразили. По выражению М.М. Бахтина, произошла *романизация* словесного искусства: когда роман приходит в «большую литературу», иные жанры резко видоизменяются, «в большей или меньшей степени "романизируются"»¹. При этом трансформируются и структурные свойства жанров: их формальная организация становится менее строгой, более непринужденной и свободной. К этой (формально-структурной) стороне жанров мы и обратимся.

§ 4. ЖАНРОВЫЕ СТРУКТУРЫ И КАНОНЫ

Литературные жанры (помимо содержательных, сущностных качеств) обладают структурными, формальными свойствами, имеющими разную меру определенности. На более ранних этапах (до эпохи классицизма включительно) на первый план выдвигались и осознавались как доминирующие именно формальные аспекты жанров. Жанрообразующими началами становились и стиховые размеры (метры), и строфическая организация («твердые формы», как их нередко именуют), и ориентация на те или иные речевые конструкции, и принципы построения. За каждым жанром были строго закреплены комплексы художественных средств. Жесткие предписания относительно предмета изображения, построения произведения и его речевой ткани оттесняли на периферию и даже нивелировали индивидуально-авторскую инициативу. Законы жанра властно подчиняли себе творческую волю писателей. «Древнерусские жанры, – пишет Д.С. Лихачев, – в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени <...> Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения». Средневековое искусство, по словам ученого, «стремится выразить коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит <...> Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя»².

Традиционные жанры, будучи строго формализованы, существуют отдельно друг от друга, порознь. Границы между ними явственны и четки, каждый «работает» на своем собственном «плацдарме». Подобного рода жанровые образования являются Они следуют определенным нормам и правилам, которые вырабатываются традицией и обязательны для авторов. Канон жанра – это «определенная система *устойчивых и твердых* (курсив мой. – В.Х.) жанровых признаков»³.

Слово «канон» (от др.-гр. κανον – правило, предписание) составило название трактата древнегреческого скульптора Поликлета (V в. до н. э.). Здесь канон был осознан как совершенный образец, сполна реализующий некую норму. Каноничность искусства (в том числе – (333) словесного) мыслится в этой терминологической традиции как неукоснительное следование художников правилам, позволяющее им приблизиться к совершенным образцам⁴.

Жанровые нормы и правила (каноны) первоначально формировались стихийно, на почве обрядов с их ритуалами и традиций народной культуры. «И в традиционном фольклоре, и в архаической литературе жанровые структуры неотделимы от внелитературных ситуаций, жанровые законы непосредственно сливаются с правилами ритуального и житейского приличия»⁵.

Позже, по мере упрочнения в художественной деятельности рефлексии, некоторые жанровые каноны обрели облик четко сформулированных положений (постулатов). Ре-

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 450.

² Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 69–70.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 452.

⁴ См.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. (Введение, статьи А.Ф. Лосева и Ю.М. Лотмана.)

⁵ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 12.

гламентирующие указания поэтам, императивные установки едва ли не доминировали в учениях о поэзии Аристотеля и Горация, Ю.Ц. Скалигера и Н. Буало. В подобного рода нормативных теориях жанры, и без того обладавшие определенностью, обретали максимальную упорядоченность. Регламентация жанров, вершиная эстетической мыслью, достигла высшей точки в эпоху классицизма. Так, Н. Буало в третьей главе своего стихотворного трактата «Поэтическое искусство» сформулировал для основных групп литературных произведений весьма жесткие правила. Он, в частности, провозгласил принцип трех единств (места, времени, действия) как необходимый в драматических произведениях. Резко разграничивая трагедию и комедию, Буало писал:

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унизительно комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабресной.
В комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться¹.

Главное же, нормативная эстетика (от Аристотеля до Буало и Сумарокова) настаивала на том, чтобы поэты следовали непререкаемым жанровым образцам, каковы прежде всего эпопеи Гомера, трагедии Эсхила и Софокла.

В эпохи нормативных поэтик (от античности до XVII–XVIII вв.) наряду с жанрами, которые рекомендовались и регламентировались (334) теоретиками («жанрами de jure», по выражению С.С. Аверинцева), существовали и «жанры de facto», в течение ряда столетий не получавшие теоретического обоснования, но тоже обладавшие устойчивыми структурными свойствами и имевшие определенные содержательные «пристрастия»². Таковы сказки, басни, новеллы и подобные последним смеховые сценические произведения, а также многие традиционные лирические жанры (включая фольклорные).

Жанровые структуры видоизменились (и весьма резко) в литературе последних двух-трех столетий, особенно – в постромантические эпохи. Они стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы. Жесткость разграничения жанров себя исчерпала и, можно сказать, канула в Лету вместе с классицистической эстетикой, которая была решительно отвергнута в эпоху романтизма. «Мы видим, – писал В. Гюго в своем программном предисловии к драме «Кромвель», – как быстро рушится произвольное деление жанров перед доводами разума и вкуса»³.

«Деканонизация» жанровых структур дала о себе знать уже в XVIII в. Свидетельства тому – произведения Ж.Ж. Руссо и Л. Стерна. Романизация литературы последних двух столетий знаменовала ее «выход» за рамки жанровых канонов и одновременно – стирание былых границ между жанрами. В XIX–XX вв. «жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются»⁴. Это, как правило, уже не изолированные друг от друга явления, обладающие ярко выраженным набором свойств, а группы произведений, в которых с большей или меньшей отчетливостью просматриваются те или иные формальные и содержательные предпочтения и акценты.

Литература последних двух столетий (в особенности XX в.) побуждает говорить также о наличии в ее составе произведений, лишенных жанровой определенности, каковы многие драматические произведения с нейтральным подзаголовком «пьеса», художественная проза эссеистского характера, а также многочисленные лирические стихотворения, не укладывающиеся в рамки каких-либо жанровых классификаций. В.Д. Сквозников отметил) что в лирической поэзии XIX в., начиная с В. Гюго, Г. Гейне, М.Ю. Лермонтова, «ис-

¹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 94.

² См.: Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости//Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 207–214.

³ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 4. С. 397.

⁴ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 249.

чезает былая жанровая определенность»: «... лирическая мысль <...> обнаруживает тенденцию ко все более синтетическому выражению», происходит (335) «атрофия жанра в лирике». «Как ни расширять понятие элегичности, – говорится о стихотворении М.Ю. Лермонтова «1-го января», – все равно не уйти от того очевидного обстоятельства, что лирический шедевр перед нами налицо, а жанровая природа его совершенно неопределенна. Вернее – ее вовсе нет, потому что она ничем не ограничена»¹.

Вместе с тем обладающие устойчивостью жанровые структуры не утратили своего значения ни в пору романтизма, ни в последующие эпохи. Продолжали и продолжают существовать традиционные, имеющие многовековую историю жанры с их формальными (композиционно-речевыми) особенностями (ода, басня, сказка). «Голоса» давно существующих жанров и голос писателя как творческой индивидуальности каждый раз как-то по-новому сливаются воедино в произведениях А.С. Пушкина. В стихотворениях эпикурейского звучания (анакреонтическая поэзия) автор подобен Анакреону, Парни, раннему К.Н. Батюшкову, а вместе с тем весьма ярко проявляет себя (вспомним «Играй, Адель, не знай печали...» или «От меня вечер Леила...»). Как создатель торжественной оды «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» поэт, уподобляя себя Горацию и Г.Р. Державину, отдавая дань их художественной манере, в то же время выражает собственное *credo*, совершенно уникальное. Пушкинские сказки, самобытные и неповторимые, в то же время органически причастны традициям этого жанра, как фольклорным, так и литературным. Вряд ли человек, впервые знакомящийся с названными творениями, сможет ощутить, что они принадлежат одному автору: в каждом из поэтических жанров великий поэт проявляет себя совершенно по-новому, оказываясь не похожим сам на себя. Таков не только Пушкин. Разительно не сходны между собой лироэпические поэмы М.Ю. Лермонтова в традиции романтизма («Мцыри», «Демон») с его народно-поэтической «Песней про <...> купца Калашникова». Подобного рода «протеическое» самораскрытие авторов в различных жанрах усматривают современные ученые и в западноевропейских литературах Нового времени: «Аретино, Боккаччо, Маргарита Наваррская, Эразм Роттердамский, даже Сервантес и Шекспир в разных жанрах предстают как бы разными индивидуальностями»².

Структурной устойчивостью обладают и вновь возникшие в XIX–XX вв. жанровые образования. Так, несомненно наличие определенного формально-содержательного комплекса в лирической поэзии символистов (тяготение к универсалиям и особого рода лексике, семантическая усложненность речи, апофеоз таинственности и т.п.). Неоспоримо наличие структурной и концептуальной общности в (336) романах французских писателей 1960–1970-х годов (М. Бюгор, А. Роб-Грийе, Н. Саррот и др.).

Суммируя сказанное, отметим, что литература знает два рода жанровых структур. Это, во-первых, готовые, завершенные, твердые формы (канонические жанры), неизменно равные самим себе (яркий пример такого жанрового образования – сонет, живой и ныне), и, во-вторых, жанровые формы неканонические: гибкие, открытые всяческим трансформациям, перестройкам, обновлениям, каковы, к примеру, элегии или новеллы в литературе Нового времени. Эти свободные жанровые формы в близкие нам эпохи соприкасаются и сосуществуют с внежанровыми образованиями, но без какого-то минимума устойчивых структурных свойств жанров не бывает.

§ 5. ЖАНРОВЫЕ СИСТЕМЫ. КАНОНИЗАЦИЯ ЖАНРОВ

В каждый исторический период жанры соотносятся между собой по-разному. Они, по словам Д.С. Лихачева, «вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»; поэтому нужно изучать не только отдельные жанры и их историю, но и «систему жанров каждой данной эпохи»³.

¹ Сквозников В.Д. Лирика. С. 208, 214.

² Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.Л., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 28.

³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 56, 55.

При этом жанры определенным образом оцениваются читающей публикой, критиками, создателями «поэтик» и манифестов, писателями и учеными. Они трактуются как достойные или, напротив, не достойные внимания художественно просвещенных людей; как высокие и низкие; как поистине современные либо устаревшие, себя исчерпавшие; как магистральные или маргинальные (периферийные). Эти оценки и трактовки создают *иерархии жанров*, которые со временем меняются. Некоторые из жанров, своего рода фавориты, счастливые избранники, получают максимально высокую оценку со стороны каких-либо авторитетных инстанций, – оценку, которая становится общепризнанной или по крайней мере обретает литературно-общественную весомость. Подобного рода жанры, опираясь на терминологию формальной школы, называют *канонизированными*. (Заметим, что это слово имеет иное значение, нежели термин «канонический», характеризующий жанровую структуру.) По выражению В. Б. Шкловского, определенная часть литературной эпохи «представляет ее канонизированный гребень», другие же ее звенья существуют «глухо», на периферии, не становясь авторитетными и не приковывая к себе внимания¹. Канонизированной (опять-таки вслед за Шкловским) именуют также (см. с. 125–126, 135) ту часть литературы прошлого, (337) которая признана лучшей, вершинной, образцовой, т.е. классикой. У истоков этой терминологической традиции – представление о сакральных текстах, получивших официальную церковную санкцию (канонизированных) в качестве непререкаемо истинных.

Канонизация литературных жанров осуществлялась нормативными поэтиками от Аристотеля и Горация до Буало, Ломоносова и Сумарокова. Аристотелевский трактат придал высочайший статус трагедии и эпосу (эпосе). Эстетика классицизма канонизировала также «высокую комедию», резко отделив ее от комедии народно-фарсовой как жанра низкого и неполноценного.

Иерархия жанров имела место и в сознании так называемого массового читателя (см. с. 120–123). Так, русские крестьяне на рубеже XIX–XX вв. отдавали безусловное предпочтение «божественным книгам» и тем произведениям светской литературы, которые с ними перекликались. Жития святых (чаще всего доходившие до народа в виде книжек, написанных безграмотно, «варварским языком») слушались и читались «с благоговением, с восторженной любовью, с широко раскрытыми глазами и с такою же широко раскрытой душой». Произведения же развлекательного характера, именовавшиеся «сказками», расценивались как жанр низкий. Они бытовали весьма широко, но вызывали к себе пренебрежительное отношение и награждались нелестными эпитетами («побасенки», «побасульки», «чепуха» и т. п.)².

Канонизация жанров имеет место и в «верхнем» слое литературы. Так, в пору романтизма, ознаменовавшуюся радикальной жанровой перестройкой, на вершину литературы были вознесены фрагмент, сказка, а также роман (в духе и манере «Вильгельма Мейстера» И.В. Гете). Литературная жизнь XIX в. (особенно в России) отмечена канонизацией социально-психологических романов и повестей, склонных к жизнеподобию, психологизму, бытовой достоверности. В XX в. предпринимались опыты (в разной мере успешные) канонизации мистериальной драматургии (концепция символизма), пародии (формальная школа), романа-эпопеи (эстетика социалистического реализма 1930–1940-х годов), а также романов Ф.М. Достоевского как полифонических (1960–1970-е годы); в западноевропейской литературной жизни – романа «потока сознания» и абсурдистской драматургии трагикомического звучания. Весьма высок ныне авторитет мифологического начала в составе романной прозы.

Если в эпохи нормативных эстетик канонизировались *высокие* жанры, то в близкие нам времена иерархически поднимаются те жанровые начала, которые раньше находились вне рамок «строгой» литературы. Как отмечал В.Б. Шкловский, происходит канонизация (338) новых тем и жанров, дотоле бывших побочными, маргинальными, низкими: «Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного

¹ См.: Шкловский В.Б. Литература вне сюжета // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 227.

² См.: Ан-ский С.А. (Раппопорт). Народ и книга: Опыт характеристики народного читателя. С. 69–73.

романа»¹. При этом традиционные высокие жанры вызывают к себе отчужденно-критическое отношение, мыслятся как исчерпанные. «В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими», – отмечал Б.В. Томашевский, констатируя в литературной современности процесс «канонизации низких жанров». По мысли ученого, последователи высоких жанров обычно становятся эпигонами². В том же духе несколько позже высказывался М.М. Бахтин. Традиционные высокие жанры, по его словам, склонны к «ходульной героизации», им присущи условность, «неизменная поэтичность», «однотонность и абстрактность»³.

В XX в., как видно, иерархически возвышаются по преимуществу жанры *новые* (или принципиально *обновленные*) в противовес тем, которые были авторитетны в предшествующую эпоху. При этом места лидеров занимают жанровые образования, обладающие свободными, открытыми структурами: предметом канонизации парадоксальным образом оказываются жанры неканонические, предпочтение отдается всему тому в литературе, что непричастно формам готовым, устоявшимся, стабильным.

§ 6. ЖАНРОВЫЕ КОНФРОНТАЦИИ И ТРАДИЦИИ

В близкие нам эпохи, отмеченные возросшим динамизмом и многоплановостью художественной жизни, жанры неминуемо вовлекаются в борьбу литературных группировок, школ, направлений. При этом жанровые системы претерпевают изменения более интенсивные и стремительные, чем в прошлые столетия. Об этой стороне бытования жанров говорил Ю.Н. Тынянов, утверждавший, что «готовых жанров нет» и что каждый из них, меняясь от эпохи к эпохе, приобретает то большее значение, выдвигаясь в центр, то, напротив, отодвигаясь на второй план или даже прекращая свое существование: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»⁴. Так, в 1920-е годы центр внимания литературной и околосредовой среды сместился с социально-психологического романа и традиционно-высокой лирики на (339) пародийные и сатирические жанры, а также на прозу авантюрного характера, о чем Тынянов говорил в статье «Промежуток».

Подчеркнув и, на наш взгляд, абсолютизовав стремительную динамику бытования жанров, Ю.Н. Тынянов сделал весьма резкий вывод, отвергающий значимость межэпохальных жанровых феноменов и связей: «Изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотношен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»⁵. Подобного рода акцентирование внутриэпохальных жанровых противостояний нуждается в некоторой корректировке. Так, «Войну и мир» Л.Н. Толстого (отметим, дополняя Тынянова) правомерно соотносить не только с литературной ситуацией 1860-х годов, но и – в качестве звеньев одной цепи – с романом М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (здесь немало переключек, далеко не случайных), и со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Бородино» (о влиянии на него этого стихотворения говорил сам Толстой), и с рядом исполненных национальной героики повестей древнерусской литературы.

Соотношения между динамизмом и стабильностью в существовании жанров от поколения к поколению, от эпохи к эпохе нуждаются в обсуждении непредвзятом и осторожном, свободном от «направленческих» крайностей. Наряду с жанровыми конфронтациями в составе литературной жизни принципиально значимы жанровые традиции: преемственность в этой сфере (о преемственности и традиции см. с. 352–356)

¹ Шкловский В.Б. Литература вне сюжета. С. 227.

² См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 208–209.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 454.

⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 279, 257–258.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 276.

Жанры составляют важнейшее связующее звено между писателями разных эпох, без которого развитие литературы непредставимо. По словам С.С. Аверинцева, «фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель – современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру»¹. Литературоведы неоднократно говорили о «памяти жанра» (М.М. Бахтин), о тяготеющем над понятием жанра «грузе консерватизма» (Ю.В. Стенник), о «жанровой инерции» (С.С. Аверинцев).

Споря с литературоведами, которые связывали существование жанров прежде всего с внутриэпохальными конфронтациями, борьбой направлений и школ, с «поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса»², М.М. Бахтин писал: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенден(340)ции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению <...> Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра <...> Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться <...> Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития». И далее: «Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое»³.

Эти суждения (опорное в бахтинской концепции жанра) нуждаются в критической корректировке. К архаике восходят далеко не все жанры. Многие из них имеют более позднее происхождение, каковы, к примеру, жития или романы. Но в главном Бахтин прав: жанры существуют в *большом* историческом времени, им суждена жизнь долгая. Это – явления надэпохальные.

Жанры, таким образом, осуществляют начало преемственности и стабильности в литературном развитии. При этом в процессе эволюции литературы уже существующие жанровые образования неминуемо обновляются, а также возникают и упрочиваются новые; меняются соотношения между жанрами и характер взаимодействия между ними.

§ 7. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ В СООТНЕСЕНИИ С ВНЕХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ

Жанры литературы связаны с внехудожественной реальностью узлами весьма тесными и разноплановыми. Жанровая сущность произведений порождается всемирно значимыми явлениями культурно-исторической жизни. Так, основные черты древнего героического эпоса были предопределены особенностями эпохи становления этносов и государств (об истоках героики см. с. 70). А активизация романного начала в литературах Нового времени обусловлена тем, что именно в эту пору духовное самостояние человека стало одним из важнейших феноменов первичной реальности.

Эволюция жанровых форм (напомним: всегда содержательно значимых) во многом зависит и от сдвигов в собственно социальной сфере, что показано Г. В. Плехановым на материале французской драматургии XVII–XVIII вв., проделавшей путь от трагедий классицизма к «мещанской драме» эпохи Просвещения⁴. (341)

Жанровые структуры как таковые (подобно родовым) – это преломление форм внехудожественного бытия, как социально-культурного, так и природного. Принципы композиции произведений, закрепляемые жанровой традицией, отражают структуру жизненных явлений. Сошлюсь на суждение художника-графика: «Иногда можно услышать спор <...> есть ли композиция в природе? Есть! <...> Поскольку эту композицию нашел художник и

¹ Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 6.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 451.

³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 178–179, 205.

⁴ См.: Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии (1905) // Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1.

возвысил художник»¹. Организация художественной речи в том или ином жанре тоже неизменно зависит от форм внехудожественных высказываний (ораторских и разговорных, фамильярно-публичных и интимных, и т.п.). Об этом говорил немецкий философ первой половины XIX в. Ф. Шлейермахер. Он отметил, что драма при ее возникновении взяла из жизни бытующие повсюду разговоры, что хор трагедий и комедий древних греков имеет свой первоисточник во встрече отдельного человека с народом, а жизненный прообраз художественной формы эпоса есть рассказ².

Формы речи, воздействующие на литературные жанры, как это показал М.М. Бахтин, весьма разнообразны: «Все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров». Ученый разграничил речевые жанры первичные, сложившиеся «в условиях непосредственного речевого общения» (устная беседа, диалог), и вторичные, идеологические (ораторство, публицистика, научные и философские тексты). Художественно-речевые жанры, по мысли ученого, относятся к числу вторичных; в своем большинстве они состоят «из различных трансформированных первичных жанров (реплик диалога, бытовых рассказов, писем, протоколов и т.п.)»³.

Жанровые структуры в литературе (и обладающие канонической строгостью, и от нее свободные), как видно, имеют *жизненные аналоги*⁴, которыми обуславливается их появление и упрочение. Это – сфера *генезиса* (происхождения) литературных жанров.

Значима и другая, *рецептивная* (см. с. 115) сторона связей словесно-художественных жанров с первичной реальностью. Дело в том, что произведение того или иного жанра (обратимся еще раз к М.М. Бахтину) ориентировано на определенные условия восприятия: «... для каждого литературного жанра <...> характерны свои особые концепции (342) адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа»⁵.

Специфика функционирования жанров наиболее явственна на ранних этапах существования словесного искусства. Вот что говорит Д.С. Лихачев о древнерусской литературе: «Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы и т.д.)»⁶. Подобным образом классицистическая ода XVII–XVIII вв. составляла звено торжественного дворцового ритуала.

Неминуемо связаны с определенной обстановкой восприятия и фольклорные жанры. Комедии фарсового характера первоначально составляли часть массового празднества и бытовали в его составе. Сказка исполнялась в часы досуга и адресовалась небольшому числу людей. Сравнительно недавно появившаяся частушка – жанр городской или деревенской улицы.

Уйдя в книгу, словесное искусство ослабило связи с жизненными формами его освоения: чтение художественной литературы успешно осуществляется в любой обстановке. Но и здесь восприятие произведения зависит от его жанрово-родовых свойств. Драма в чтении вызывает ассоциации со сценическим представлением, повествование в сказовой форме будит в воображении читателя ситуацию живой и непринужденной беседы. Семейно-бытовые романы и повести, пейзажные очерки, дружеская и любовная лирика с присущей этим жанрам задушевной тональностью способны вызывать у читателя ощущение обращенности автора именно к нему как индивидуальности: возникает атмосфера доверительного, интимного контакта. Чтение же традиционно-эпических, исполненных ге-

¹ Лаптев А.М. В пути. М., 1972. С. 186.

² См.: Schlewmacher F.D.E. Hermeneutik und Kritik. Fr. a. M., 1977. S. 284.

³ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 257, 239, 279.

⁴ См.: Хализев В.Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия)//Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 279. См. также: Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая.) С. 145–146.

⁶ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 55.

роики произведений порождает у читателя чувство душевного слияния с неким весьма широким и емким «мы». Жанр, как видно, является одним из мостов, соединяющих писателя и читателя, посредником между ними¹.

* * *

Понятие «литературный жанр» в XX в. неоднократно отвергалось. «Бесполезно интересоваться литературными жанрами,—утверждал вслед за итальянским философом Б. Кроче французский литературовед (343) П. ван Тигем,— которыми следовали великие писатели прошлого; они взяли самые древние формы — эпопею, трагедию, сонет, роман — не все ли равно? Главное — то, что они преуспели. Стоит ли заниматься исследованием сапогов, в которые был обут Наполеон в утро Аустерлица?»².

На другом полюсе осмысления жанров — суждение о них М.М. Бахтина как о «ведущих героях» литературного процесса³. Сказанное выше побуждает присоединиться ко второму взгляду, сделав, однако, корректирующее уточнение: если в «доромантические» эпохи лицо литературы действительно определялось прежде всего законами жанра, его нормами, правилами, канонами, то в XIX–XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой. Жанр отныне оказался «лицом вторым», но отнюдь не утратил своего значения. (344)

Глава VI. ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Развернутое и аргументированное изложение данной «сверхтемы» литературоведения (по сути —целого узда научных дисциплин) требовало бы как минимум отдельной книги. Мы ограничимся весьма немногим.

1. Генезис литературного творчества

§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА

Слово *генезис* (от др.-гр. *genesis*) означает происхождение, возникновение, процесс образования и первоначального становления того или иного предмета (явления), способного к развитию (эволюции). Применительно к литературе как *целому* этот термин фиксирует историческое происхождение художественной словесности, обращая нас к эпохам архаическим и, в частности, к становлению родов литературы (см. с. 295–296).

Генезисом *отдельного произведения* с его текстовыми свойствами называют нечто совсем иное, а именно — путь от художественного замысла к его осуществлению. Этот аспект литературного творчества много лет изучал Н.К. Пиксанов (на примере комедии «Горе от ума»). Полагая, что генетическое рассмотрение литературы—это прежде всего изучение *творческой истории* отдельных произведений, он утверждал: «Любой эстетический элемент, любая форма или конструкция могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и естественно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения»⁴. (345) И, напоминая известную статью Б.М. Эйхенбаума, замечал: чтобы понять, как сделана «Шинель» Гоголя, надо изучить, как она делалась. Данная область литературоведения связана с *текстологией* и неизменно на нее опирается. Изучение творческой истории произведения в наше время обозначается терминами *генезис текста* и *динамическая поэтика*⁵.

¹ Чернец Л.В. Литературные жанры. С. 77.

² Цит. по: Чернец Л.В. Литературные жанры. С. 51.

³ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 451.

⁴ Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 18 (1-е изд.—1928).

⁵ См.: Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1980.

Бытует и третье значение слова «генезис», для литературоведения наиболее существенное. Это совокупность *факторов (стимулов)* писательской деятельности, которые имеют место как в области художественной словесности и иных видов искусства, так и за их пределами (сферы индивидуально-биографическая и социально-культурная, а также мир антропологических универсалий). Данный аспект литературной жизни мы обозначаем словосочетанием *генезис литературного творчества*. Изучение стимулов деятельности писателей важно как для уяснения сущности отдельных произведений, так и для понимания литературного процесса – закономерностей развития словесного искусства.

Освоение генезиса литературного творчества в составе науки о литературе вторично по отношению к изучению самих произведений. «Всякое генетическое рассмотрение объекта,—утверждал А.П. Скафтымов,—должно предваряться постижением его внутренне-конститутивного смысла»¹. Однако в истории литературоведения генетические штудии предшествовали изучению самих литературных произведений в их многоплановости и целостности. Они едва ли не преобладали в науке о литературе вплоть до 1910–1920-х годов.

§ 2. К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ГЕНЕЗИСА ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Каждая из литературоведческих школ сосредоточивалась на какой-то одной группе факторов литературного творчества. Обратимся в этой связи к *культурно-исторической школе* (вторая половина XIX в.). Здесь рассматривалась обусловленность писательской деятельности внехудожественными явлениями, прежде всего – общественной психологией. «Произведение литературы,—писал лидер этой школы французский ученый Ипполит Тэн,—не просто игра воображения, своевольная прихоть пылкой души, но снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов <...> по литературным памятникам возможно судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад». И далее: изучение литературы «позволяет создать историю нравственного развития и приблизиться к познанию психо(346)логических законов, управляющих событиями»². Тэн подчеркивал, что преломляющиеся в литературе нравы, мысли и чувства зависят от национальных, социально-групповых и эпохальных черт людей. Эти три фактора писательского творчества он называл *расой, средой* и историческим *моментом*. Литературное произведение при этом осознавалось более в качестве культурно-исторического свидетельства, нежели собственно эстетического явления.

Генетическим по преимуществу и направленным на внехудожественные факты было также *социологическое литературоведение* 1910–1920-х годов, явившее собой опыт применения к литературе положений марксизма. Литературное произведение, утверждал В.Ф. Переверзев, возникает не из замыслов писателя, а из бытия (которое понимается как *психоидеология* общественной группы), а потому ученому необходимо прежде всего понять «социальное месторождение» литературного факта³. Произведения при этом характеризовались «как продукт определенной социальной группы», как «эстетическое воплощение жизни некоторой социальной ячейки»⁴. (В иных случаях бытовал термин «социальная прослойка».) Литературоведы-социологи начала XX в. широко опирались на понятие *классовости литературы*, понимая ее как выражение интересов и настроений («психоидеологии») узких социальных групп, к которым по происхождению и условиям воспитания принадлежали писатели.

В последующие десятилетия социально-исторический генезис литературного творчества стал пониматься учеными-марксистами более широко: произведения рассматривались как воплощение идейной позиции автора, его взглядов, его мировоззрения⁵, которые

¹ Цит. по.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 526.

² Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. С. 72, 94.

³ См.: Из истории советской эстетической мысли (1917–1932). М., 1980. С. 425–430.

⁴ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 45. См. также с. 40–46, 177–186.

⁵ См.: Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. С. 190–215.

осознавались как обусловленные главным образом (а то и исключительно) социально-политическими противоречиями данной эпохи в данной стране. В этой связи социально-классовое начало литературного творчества вырисовывалось иначе, чем в 1910–1920-е годы, в соответствии с суждениями В.И. Ленина о Толстом: не как выражение в произведениях психологии и интересов узких социальных групп, а в качестве преломления взглядов и настроений широких слоев общества (угнетенных или господствующих классов). При этом в литературоведении 1930–1950-х годов (а нередко и позднее) классовое начало в литературе (347) односторонне акцентировалось в ущерб общечеловеческому: социально-политические аспекты взглядов писателей выдвигались в центр и оттесняли на второй план их философские, нравственные, религиозные воззрения, так что писатель осознавался прежде всего в качестве участника современной ему общественной борьбы. В результате литературное творчество прямолинейно и безапелляционно *выводилось* из идеологических конфронтаций его эпохи.

Охарактеризованные литературоведческие направления изучали главным образом исторический и при этом *внехудожественный* генезис литературного творчества. Но в истории науки имело место и иное: выдвигание на передний план *внутрилитературных стимулов* деятельности писателей, или, говоря иначе, имманентных начал литературного развития. Таково было *компаративистское направление* в литературоведении второй половины XIX в. Решающее значение учеными этой ориентации (Т. Бенфей в Германии; в России – Алексей Н. Веселовский, отчасти Ф.И. Буслаев и Александр Н. Веселовский) придавалось влияниям и заимствованиям; тщательно изучались «бродячие» сюжеты, мигрирующие (странствующие) из одних регионов и стран в другие. Существенным стимулом литературного творчества считался сам факт знакомства писателя с какими-то более ранними литературными фактами.

Иного рода опыты имманентного рассмотрения литературы были предприняты *формальной школой* в 1920-е годы. В качестве доминирующего стимула деятельности художников слова рассматривалась их полемика с предшественниками, отталкивание от использовавшихся ранее, автоматизированных приемов, в частности – стремление пародировать бытующие литературные формы. Об участии писателей в *литературной борьбе* как важнейшем факторе творчества настойчиво говорил Ю.Н. Тынянов. По его словам, «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба», в которой «нет виноватых, а есть побежденные»¹.

Литературное творчество, далее, неоднократно изучалось как стимулированное всеобщими, универсальными (трансисторическими) началами человеческого бытия и сознания. Этот аспект генезиса литературы был акцентирован *мифологической школой*, у истоков которой – работа Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835), где в качестве вечной основы художественных образов осознается творящий дух народов, воплощающий себя в мифах и преданиях, которые *постоянно* пребывают в истории. «Общие всему человечеству законы логики и психологии, – утверждал глава русской мифологической школы, – общие явления в быту семейном и практической жизни, наконец, общие пути в развитии культуры, естественно, должны были отразиться и одинаковыми способами понимать явления жизни и одинаково выражать их в мифе, сказке, предании, притче или пословице»². Положения мифологической школы, заметим, применимы в большей степени к фольклору и исторически ранней художественной словесности, чем к литературе Нового времени. Вместе с тем искусство XX в. обращается к мифу и иного рода универсалиям сознания и бытия («архетипы», «вечные символы») весьма настойчиво и активно³, что стимулирует и научное изучение подобных универсалий (таково, в частности, *психоаналитическое* искусствоведение и литературоведение, опирающееся на учение Фрейда и Юнга о бессознательном⁴).

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198, 182.

² Буслаев Ф.И. Странствующие повести и рассказы // Русский вестник. 1874. № 5. С. 35–36.

³ Об этом говорится в ст.: Литература и мифы // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

⁴ Основные положения учения К.Г. Юнга изложены в ст.: Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

Каждая из рассмотренных концепций фиксирует определенную грань генезиса деятельности писателей и имеет непреходящую научную значимость. Но в той мере, в какой представители названных научных школ абсолютизировали изучаемый ими стимул литературного творчества, считая его единственно важным и неизменно доминирующим, они проявляли склонность к догматизму и методологическую узость.

Опыты генетического рассмотрения литературы, о которых шла речь, направлены в основном на уяснение общих, надындивидуальных стимулов писательского творчества, связанных с культурно-историческим процессом и антропологическими универсалиями. От подобных подходов отличались *биографический метод* в критике и литературоведении (Ш. Сент-Бев и его последователи) и в какой-то мере *психологическая школа*, представленная трудами Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Здесь художественные произведения ставятся в прямую зависимость от внутреннего мира автора, от его индивидуальной судьбы и черт личности.

Воззрения сторонников биографического метода были предварены герменевтическим учением Ф. Шлейермахера (о герменевтике см. с. 106–112), который утверждал, что идеи и ценности, в том числе художественные, не могут быть поняты без углубленного анализа их генезиса, а значит – без обращения к фактам жизни конкретного человека¹. Подобного рода суждения имели место и позже. По афористически метким словам А.Н. Веселовского, «художник воспитывается на почве человека»². П.М. Бицилли, один из ярких гуманистов послереволюционного русского зарубежья, писал: «Подлинным генетическим изучением художественного произведения может быть только то, которое имеет целью свести его ко внутренним переживаниям художника»³.

Такого рода представления получили обоснование в статье А.П. Скафтымова, опубликованной в саратовской научной периодике (1923) и в течение ряда десятилетий оставшейся незамеченной. Ученый утверждал, что рассмотрение генезиса при невнимании к личности автора фатально сводится к механической констатации фактов чисто внешних: «Картина общего необходимо должна вырастать из изучения частного». «Факторов, действующих на процесс творчества, – писал он, – много, и действенность их неодинакова, все они подчинены индивидуальности автора. <...> Соотношение жизни (культурно-исторической и общественно-психологической. – В.Х.) и произведения искусства должно устанавливаться не непосредственно, а через личность автора. Жизнь протачивается и отслаивается в составе художественного произведения <...> волею (сознательно или подсознательно) художника». Литературоведение, считает Скафтымов, «открывает двери для признания необходимости общекультурных, общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника»⁴. Ученый обосновал последовательно не-догматический и, можно сказать, собственно гуманитарный подход к генезису литературного творчества.

Изучение художественных творений как стимулируемых *прежде всего* чертами личности автора особенно насущно при обращении к литературе XIX–XX вв., решительно освободившейся от жанровых канонов. При этом личностное рассмотрение генезиса не отменяет, а дополняет те направленческие концепции, которые акцентируют внеиндивидуальную детерминацию писательской деятельности. Ведь автор, при всем том, что его личность уникальна и самоценна, мыслит и чувствует, действует и высказывается от лица неких человеческих общностей, порой весьма широких (течение общественной мысли, сословие и класс, нация, конфессия и т.п.). Об этом (на наш взгляд, с неотразимой убедительностью) говорил И.Ф. Анненский в статье «Леконт де Лиль и его "Эриннии"»: «<...> законы истории не изменяются в угоду и самой страстной воле (поэта. – В.Х.). Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследье и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь. И

¹ См.: Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik und Kritik. Fr. a. M., 1977. S. 150–151.

² Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 365.

³ Бицилли П.М. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 206.

⁴ Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 149, 148.

чем живее ум человека, тем беззаветнее отдается он чему-то Общему и Нужному, хотя ему и кажется, что он свободно и сам выбирал свою задачу»¹. (350)

Генетическое рассмотрение литературы, активно учитывающее свойства личности автора, позволяет шире воспринять и глубже осмыслить сами его произведения: усмотреть в художественном творении, как выразился Вяч. И. Иванов, не только искусство, но и душу поэта. «Наш подход к искусству современности,—писал Г.П. Федотов, формулируя один из важнейших принципов религиозно-философской эстетики начата нашего столетия,— не как к сфере чисто эстетической, а как к свидетельству о целостности или скудости человека, о его жизни и гибели»². Подобные мысли выражались и значительно раньше, в эпоху романтизма. Ф. Шлегель писал: «Для меня важно не какое-то отдельное произведение Гете, а сам он во всей его целостности»³.

Уяснение связей художественных творений с личностью автора находится в самой тесной связи с интерпретирующей деятельностью, органически к ней подключается. Для «совершенного понимания» текста, отметил Г.Г. Шлет, насущно объединение его «имманентной» интерпретации и генетического соотнесения с личностью автора⁴.

Суммируя богатый опыт генетического рассмотрения литературы, сделаем вывод о *разнородности и множественности факторов* писательской деятельности. Эти факторы правомерно определенным образом сгруппировать. Во-первых, неоспоримо важны прямые *непосредственные стимулы*, побуждающие к писательству, каков прежде всего созидательно-эстетический импульс. Этому импульсу сопутствует потребность автора воплотить в произведении свой духовный (а иногда также психологический и житейско-биографический) опыт и тем самым воздействовать на сознание и поведение читателей. По словам Т.С. Элиста, настоящий поэт «мучим потребностью сообщить другому свой опыт»⁵. Во-вторых, в составе генезиса литературного творчества значима совокупность явлений и факторов, воздействующих на автора извне, т.е. *стимулирующий контекст* художественной деятельности.

При этом (вопреки нередко провозглашавшемуся учеными разных школ) ни один из факторов литературного творчества не является его жесткой детерминацией: художественно-творческий акт по самой своей природе свободен и инициативен, а потому не предначертан заранее. Литературное произведение не является «снимком» и «слепком» с того или иного внешнего автору явления. Оно никогда не выступает в качестве «продукта» или «зеркала» какого-либо определенного круга фактов. «Компоненты» стимулирующего контекста вряд (351) ли могут быть выстроены в некую универсальную схему, иерархически упорядоченную: генезис литературного творчества исторически и индивидуально изменчив, и любая его теоретическая регламентация неизбежно оборачивается догматической односторонностью.

Стимулирующий контекст творчества при этом не обладает полнотой определенности. Его объем и границы точным характеристикам не поддаются. Знаменателен ответ Маяковского на вопрос, повлиял ли на него Некрасов: «Неизвестно». «Не будем поддаваться искушению мелкого тщеславия – прибегать к формулам, априорно устанавливающим генезис творчества,— писал французский ученый рубежа XIX–XX вв., полемизируя с культурно-исторической школой. – Мы никогда не знаем <...> всех элементов, входящих в состав гения»⁶.

Вместе с тем свободное от догматизма рассмотрение генезиса литературных фактов имеет огромное значение для их понимания. Знание корней и истоков произведения не только проливает свет на его эстетические, собственно художественные свойства, но и помогает понять, как воплотились в нем черты личности автора, а также побуждает вос-

¹ Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 411.

² Федотов Г.П. Борьба за искусство // Вопр. литературы. 1990. № 2. С. 215.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 65.

⁴ См.: Шлет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст-1990. М., 1990. С. 251.

⁵ Цит. по: Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в, М., 1980. Вып. 2. С. 38.

⁶ Лансон Г. Метод в истории литературы. М., 1911. С. 19–20. Недоверие к генетическому рассмотрению творчества писателей (в полемике с психоаналитическим литературоведением) выражено в ст.: Башляр Г. Поэтика пространства // Вопр. философии. 1987. № 5.

принять произведение в качестве определенного культурно-исторического свидетельства.

§ 3. КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ЕЕ ЗНАЧИМОСТИ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В составе контекста, стимулирующего литературное творчество, ответственная роль принадлежит промежуточному звену между антропологическими универсалиями (архетипы и мифопоэтика, на которых литературоведение сосредоточено ныне) и внутриэпохальной конкретикой (современность писателя с ее противоречиями, которая с непомерной настойчивостью выдвигалась на первый план в наши «доперестроечные» десятилетия). Это срединное звено контекста писательской деятельности освоено теоретическим литературоведением недостаточно, поэтому мы остановимся на нем подробнее, обратившись к тем смыслам, которые обозначаются терминами «преемственность», «традиция», «культурная память», «наследие», «большое историческое время».

В статье «Ответ на вопрос редакции "Нового мира"» (1970) М.М. Бахтин, оспаривая официально провозглашавшиеся и общепринятые начиная с 1920-х годов установки, использовал словосочетания «малое историческое время» и «большое историческое время», разумев под первым современность писателя, под вторым – опыт предшествующих эпох. «Современность, – писал он, – сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и <...> все время должен сверяться с нею». Но, продолжал Бахтин, «замыкать его (литературное произведение. – В.Х.) в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*». Последнее словосочетание становится в суждениях ученого о генезисе литературного творчества опорным, стержневым: «...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания». В конечном счете деятельность писателя, по мысли Бахтина, определяют длительно существующие, «могучие течения культуры (в Особенности низовые, народные)»¹.

Правомерно разграничить два значения слова «традиция» (от *лат.* *traditio* – передача, предание). Во-первых, это опора на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования (здесь обычно используются слова «традиционность» и «традиционализм»). Такого рода традиции строго регламентированы и имеют форму обрядов, этикета, церемониала, неукоснительно соблюдаемых. *Традиционализм* был влиятелен в литературном творчестве на протяжении многих веков, вплоть до середины XVIII столетия, что особенно ярко сказывалось в преобладании канонических жанровых форм (см. с. 333–337). Позднее он утратил свою роль и стал восприниматься как помеха и тормоз для деятельности в сфере искусства: вошли в обиход суждения о «гнете традиций», о традиции как «автоматизированном приеме» и т.п.

В изменившейся культурно-исторической ситуации, когда обрядово-регламентирующее начало заметно потеснилось как в общественной, так и в частной жизни людей, приобрело актуальность (это особенно ясно просматривается в XX в.) другое значение термина «традиция», под которой стали понимать *унициативное* и *творческое* (активно-избирательное и обогащающее) *наследование* культурного (и, в частности, словесно-художественного) опыта, которое предполагает достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества.

Предметом наследования являются как выдающиеся памятники культуры (философии и науки, искусства и литературы), так и малозаметная «ткань жизни», насыщенная «творческими воздействиями», сохраняемая и обогащаемая от поколения к поколению². Это – сфера верований, нравственных установок, форм поведения и сознания, стиля общения (не в последнюю очередь внутрисемейного), обиходной психологии, трудовых навыков и способов заполнения досуга, контактов с природой, речевой культуры, бытовых привычек. (353)

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 333, 331, 330.

² См.: Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции, Fr. а, М., 1959. С. 9–13.

Органически усвоенная традиция (а именно в такой форме ей подобает существовать) становится для отдельных людей и их групп своего рода ориентиром, можно сказать, маяком, некоей духовно-практической стратегией. Причастность традиции проявляется не только в виде ясно осознанной ориентации на определенного рода ценности, но и в формах стихийных, интуитивных, непреднамеренных. Мир традиций подобен воздуху, которым люди дышат, чаще всего не задумываясь о том, каким неопределимым благом они располагают. По мысли русского философа начала XX века В.Ф. Эрн, человечество существует благодаря свободному следованию традициям: «Свободная традиция <...> есть не что иное, как *внутреннее метафизическое единство человечества*»¹. Позже в том же духе высказался И. Хейзинга: «Здоровый дух не боится брать с собой в дорогу весомый груз ценностей прошлого»².

Для литературы XIX–XX вв. неоспоримо важны традиции (естественно, прежде всего во втором значении слова) как народной культуры, в основном отечественной (о чем в Германии настойчиво говорили И. Гердер и гейдельбергские романтики), так и культуры образованного меньшинства (в большей степени международной). Эпоха романтизма осуществила синтез этих культурных традиций; произошло, по словам В.Ф. Одоевского, «слияние народности с общей образованностью»³. И этот сдвиг многое предопределил в позднейшей литературе, в том числе и современной.

Об огромном значении традиций (культурной памяти) как стимуле любого творчества наши ученые говорят весьма настойчиво. Они утверждают, что культуротворчество знаменуется прежде всего наследованием прошлых ценностей⁴, что «творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание <...> отмершему»⁵, что активная роль культурной памяти в порождении нового составляет веху в научном познании исторического и художественного процесса – этап, последовавший за господством гегельянства и позитивизма⁶.

Культурное прошлое, так или иначе «приходящее» в произведения писателя, разнопланово. Это, во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (в облике реминисценций); во-вторых, мировоззрения, концепции) идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе; и, наконец, в-третьих, формы внехудожественной культуры, которые во многом стимулируют и предопределяют формы литературного творчества (родовые и жанровые; предметно-изобразительные, композиционные, собственно речевые). Так, повествовательная форма эпических произведений порождена широко бытующим в реальной жизни людей рассказыванием о происшедшем ранее; обмен репликами между героями и хором в античной драме генетически соотносим с публичными началами жизни древних греков; плутовской роман – это порождение и художественное преломление авантюризма как особого рода жизненного поведения; расцвет психологизма в литературе последних полутора-двух столетий обусловлен активизацией рефлексии как феномена человеческого сознания, и тому подобное. О такого рода соответствиях между формами художественными и внехудожественными (жизненными) Ф. Шлейермахер говорил следующее: «Даже изобретатель новой формы изображения не полностью свободен в осуществлении своих намерений. Хотя от его воли и зависит, станет или не станет та или иная жизненная форма художественной формой его собственных произведений, он находится при создании нового в искусстве перед лицом власти его аналогов, которые уже наличествуют»⁷. Писатели, таким образом, независимо от их сознательных установок «обречены» опираться на те или иные формы жизни, ставшие культурной традицией.

¹ Эрн В.Ф. Борьба за Логос// Эрн В.Ф. Соч. М., 1991. С. 98. См. также: Франк С.Л. Духовные основы общества (1930). М., 1992. С. 125–127 (параграф под названием «Двуединство традиции и творчества»).

² Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. С. 257.

³ Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 43.

⁴ Давыдов Ю.Н. Культура – природа – традиция// Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 60.

⁵ Лихачев Д.С. Прошлое –будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 52, 64–67.

⁶ Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении// Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 16. Wien, 1985.

⁷ Schleiermacher F. D. E. Henneneutik und Kritik. Fr. a. M., 1977. S. 184.

Особенно большое значение в литературной деятельности имеют традиции жанровые (см. с. 337–339).

Итак, понятие традиции при генетическом рассмотрении литературы (как в ее формально-структурной стороне, так и в глубинных содержательных аспектах) играет весьма ответственную роль. Однако в литературоведении XX в. (в основном авангардистски ориентированном) широко бытует и иное, противоположное представление о традиции, преемственности, культурной памяти – как неминуемо связанных с эпигономством и не имеющих касательства к подлинной, высокой литературе. По мнению Ю.Н. Тынянова, традиция–это «основное понятие старой истории литературы», которое «оказывается неправомерной абстракцией»: «*говорить о преемственности приходится только при явлении школы, эпигономства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена*»¹. (355)

И поныне порой выражается мысль, что литературоведение не нуждается в этом понятии. «Следует отметить,–пишет М.О. Чудакова,–что одним из несомненных, наиболее очевидных следствий работы Тынянова и его единомышленников стала дискредитация неопределенного понятия «традиция», которое после их критической оценки повисло в воздухе и затем нашло себе пристанище в текстах, лежащих вне науки. Взамен ей явилась «цитата» (реминисценция) и «литературный подтекст» (преимущественно для поэтических текстов)»².

Подобного рода недоверие к слову «традиция» и тем глубоким смыслам, которые за ним стоят и в нем выражаются, восходит к запелляционному «антитрадиционализму» Ф. Ницше и его последователей. Вспомним требования, которые предъявил людям герой поэмы-мифа «Так говорил Заратустра»: «Разбейте <...> старые скрижали»; «Я велел им (людям.– В.Х.) смеяться над их <...> святыми и поэтами»³. Воинственные антитрадиционалистские голоса раздаются и ныне. Вот не так давно прозвучавшая фраза, интерпретирующая З. Фрейда в ницшеанском духе: «Выразить себя можно лишь раскритиковав самого сильного и близкого по духу из предшественников – убив отца, как велит (курсив мой.–В.Х.) Эдипов комплекс»⁴. Решительный антитрадиционализм в XX в. составил своего рода традицию, по-своему парадоксальную. Б. Гройс, считающий, что «Ницше сейчас остается непревзойденным ориентиром для современной мысли», утверждает: «<...> разрыв с традицией –это следование ей на ином уровне, ибо разрыв с образцами имеет свою традицию»⁵. С последней фразой трудно не согласиться.

Понятие традиции ныне является ареной серьезных расхождений и мировоззренческих противостояний, которые имеют к литературоведению самое прямое отношение.

2. Литературный процесс

Этим термином, во-первых, обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи (во всей совокупности ее явлений и фактов) и, во-вторых, многовековое развитие литературы в глобальном, все(356)мирном масштабе. Литературный процесс во втором значении слова (именно о нем пойдет речь далее) составляет предмет *сравнительно-исторического литературоведения*⁶.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 272, 258. Подобное сближение преемственности и эпигономства, на наш взгляд, односторонне и уязвимо, ибо дает повод некорректно зачислить в число «подражателей» таких ярких и оригинальных писателей-традиционалистов, как И.С. Шмелев и Б.К. Зайцев, М.А. Шолохов и А.Т. Твардовский, В.Г. Распутин и В.И. Белов, В.П. Астафьев и Е.И. Носов.

² Чудакова М.О. К понятию генезиса// Revue des etudes slaves. Fascicule 3, Paris, 1983. P. 410–411.

³ Ницше Ф. Соч.: В. 2 т. Т. 2. С. 144, 141.

⁴ Вайнштейн О.Б. Homo deconstructivus. Философские игры постмодернизма //Апокриф. 1993. №2. С. 22.

⁵ Гройс Б. О новом (утопия и обмен). М., 1993. С. 155, 116–117.

⁶ См.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. (Статьи «Всемирная литература», «Литературный процесс», «Сравнительно-историческое литературоведение»).

§ 1. ДИНАМИКА И СТАБИЛЬНОСТЬ В СОСТАВЕ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тот факт, что литературное творчество подвластно изменениям по мере движения истории, самоочевиден. Меньше обращает на себя внимание то, что литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе. В составе культуры (искусства и литературы – в частности) различимы явления индивидуализированные и динамичные – с одной стороны, с другой же – структуры универсальные, надвременные, статичные¹, нередко именуемые *топикой* (от др.-гр. *topos* – место, пространство). Топика у древних явилась одним из понятий логики (теории доказательств) и риторики (изучение «общих мест» в публичных выступлениях)². В близкие нам эпохи это понятие пришло в литературоведение³. По словам А.М. Панченко, культура (в том числе словесно-художественная) «располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении», а потому правомерен и насущен «взгляд на искусство как на эволюционирующую топику»⁴.

Топика разнородна. Неизменно присутствуют в литературном творчестве типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т.п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), «вечные темы», сопряженные с мифопоэтическими смыслами, и, наконец, арсенал художественных форм, которые находят себе применение всегда и везде. Обозначенные нами константы всемирной литературы, т.е. топосы (их называют также общими местами – от *лат. loci communes*) составляют *фонд преемственности*, без которого литературный процесс был бы невозможен. Фонд литературной преемственности уходит своими корнями в долитературную архаику и от эпохи, к эпохе пополняется. О последнем с максимальной убедительностью свидетельствует опыт европейской романистики пос(357)ледних двух-трех столетий. Здесь упрочились новые топосы, связанные с художественным освоением внутреннего мира человека в его многоплановых связях с окружающей реальностью.

§ 2. СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В литературоведении укоренено и никем не оспаривается представление о наличии моментов общности (повторяемости) в развитии литератур разных стран и народов, об едином ее «поступательном» движении в большом историческом времени. В статье «Будущее литературы как предмет изучения» Д.С. Лихачев говорит о неуклонном возрастании личного начала в литературном творчестве) об усилении его гуманистического характера, о нарастании реалистических тенденций и все большей свободе выбора форм писателями, а также об углублении *историзма* художественного сознания. «Историчность сознания, – утверждает ученый, – требует от человека осознания исторической ответственности своего собственного сознания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность»⁵.

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских и особенно ярко – в романских. В этой связи выделяются литературы древние, средневековые и – литературы Нового времени с их собственными этапами (вслед за Возрождением – барокко, классицизм, Просвещение с его сентименталистской ветвью, романтизм, наконец, реализм, с которым в XX в. сосуществует и успешно конкурирует модернизм).

¹ См.: Гуревич А.Я. Мировая культура и современность// Иностранная литература. 1976. № 1. С. 214.

² См.: Цицерон. Топика // Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994.

³ См.: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9 Aufl. Bern; München, 1978.

⁴ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция// Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240, 236.

⁵ Лихачев Д.С. Прошлое –будущему: Статьи и очерки. С. 175.

Учеными в наибольшей степени уяснены стадийные различия между литературами Нового времени и предшествовавшей им письменностью. Древняя и средневековая литературы характеризовались распространенностью произведений с внехудожественными функциями (религиозно-культовой и ритуальной, информативной и деловой и т.п.); широким бытованием анонимности; преобладанием устного словесного творчества над письменностью, которая прибегала более к записям устных преданий и ранее созданных текстов, нежели к «сочинительству». Важной чертой древних и средневековых литератур являлась также неустойчивость текстов, наличие в них причудливых сплавов «своего» и «чужого», а вследствие этого – «размытость» границ между оригинальной и переводной письменностью. В Новое же время литература эмансипируется в качестве явления собственно (358) художественного; письменность становится доминирующей формой словесного искусства; активизируется открытое индивидуальное авторство; литературное развитие обретает гораздо больший динамизм. Все это представляется бесспорным.

Сложнее обстоит дело с разграничением литератур древних и средневековых. Оно не составляет проблемы применительно к Западной Европе (древнегреческая и древнеримская античность принципиально отличаются от средневековой культуры более «северных» стран), но вызывает сомнения и споры при обращении к литературам иных, прежде всего восточных, регионов. Да и так называемая древнерусская литература была по сути письменностью средневекового типа.

Дискуссионен ключевой вопрос истории всемирной литературы: каковы географические границы Возрождения с его художественной культурой и, в частности, словесностью? Если Н.И. Конрад и ученые его школы считают Возрождение явлением глобальным, повторяющимся и варьирующимся не только в странах Запада, но и в восточных регионах¹, то и другие специалисты, тоже авторитетные, рассматривают Ренессанс как специфичное и уникальное явление западноевропейской (главным образом итальянской) культуры: «Всемирное значение итальянский Ренессанс приобрел не потому, что был самым типичным и наилучшим среди всех случившихся ренессансов, а потому, что других ренессансов не было. Этот оказался единственным»².

При этом современные ученые отходят от привычной апологетической оценки западноевропейского Возрождения, выявляют его двойственность. С одной стороны, Ренессанс обогатил культуру концепцией полной свободы и независимости личности, идеей безусловного доверия к творческим возможностям человека, с другой же стороны – возрожденческая «философия удачи питала <...> дух авантюризма и аморализма»³.

Обсуждение проблемы географических границ Возрождения обнаружило недостаточность традиционной схемы мирового литературного процесса, которая ориентирована в основном на западноевропейский культурно-исторический опыт и отмечена ограниченностью, которую принято именовать «европоцентризмом». И ученые на протяжении двух-трех последних десятилетий (пальма первенства здесь принадле(359)жит С.С. Аверинцеву) выдвинули и обосновали концепцию, дополняющую и в какой-то степени пересматривающую привычные представления о стадиях литературного развития. Здесь в большей мере, чем раньше, учитываются, во-первых, специфика словесного искусства и, во-вторых, опыт неевропейских регионов и стран. В имеющей итоговый характер коллективной статье 1994 г. «Категории поэтики в смене литературных эпох» выделены и охарактеризованы три стадии всемирной литературы.

Первая стадия – это «архаический период», где безусловно влиятельна фольклорная традиция. Здесь преобладает мифопоэтическое художественное сознание и еще отсутствует рефлексия над словесным искусством, а потому нет ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ. Все это появляется

¹ См.: Конрад Н.И. Об эпохе Возрождения// Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. Л., 1972 (конец § 1, § 7–8).

² Боткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность: Методологические заметки в связи с итальянским Возрождением//Вопр. философии. 1969. № 9. С. 108.

³ Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема//Ученые Записки/Тартуского ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988. С. 104. О том же см.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978 («Обратная сторона титанизма» и другие разделы).

лишь на *второй стадии* литературного процесса, начало которой положила литературная жизнь Древней Греции середины 1 тысячелетия до н.э. и которая продолжалась до середины XVIII в. Этот весьма длительный период отмечен преобладанием *традиционализма* художественного сознания и «поэтики стиля и жанра»: писатели ориентировались на заранее готовые формы речи, отвечавшие требованиям риторики (о ней см. с. 228–229), и были зависимы от жанровых канонов. В рамках этой второй стадии, в свою очередь, выделяются два этапа, рубежом между которыми явилось Возрождение (здесь, заметим, речь идет по преимуществу об европейской художественной культуре). На втором из этих этапов, пришедшем на смену средневековью, литературное сознание делает шаг от безличного начала к личному (хотя еще в рамках традиционализма); литература в большей мере становится светской.

И, наконец, на *третьей стадии*, начавшейся с эпохи Просвещения и романтизма, на авансцену выдвигается «индивидуально-творческое художественное сознание». Отныне доминирует «поэтика автора», освободившегося от всевластия жанрово-стилевых предписаний риторики. Здесь литература, как никогда ранее, «предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке»; наступает эпоха индивидуально-авторских стилей; литературный процесс теснейшим образом сопрягается «одновременно с личностью писателя и окружающей его действительностью»¹. Все это имеет место в романтизме и в реализме XIX столетия, а в немалой мере и в модернизме нашего века. К этим явлениям литературного процесса мы и обратимся. (360)

§ 3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЩНОСТИ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ) XIX – XX ВВ.

В XIX в. (особенно в его первой трети) развитие литературы шло под знаком романтизма, который противостоял классицистическому и просветительскому рационализму. Первоначально *романтизм* упрочился в Германии, получив глубокое теоретическое обоснование, и скоро распространился по европейскому континенту и за его пределами². Именно это художественное движение знаменовало всемирно значимый сдвиг от традиционализма к поэтике автора.

Романтизм (в частности – немецкий) весьма неоднороден, что убедительно показано в ранних работах В.М. Жирмунского, которые оказали серьезнейшее воздействие на дальнейшее изучение этой художественной системы и по праву признаны литературоведческой классикой. Главным в романтическом движении начала XIX в. ученый считал не двоемирие и не переживание трагического разлада с реальностью (в духе Гофмана и Гейне), а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его «пронизанности» божественным началом – мечту «о просветлении в Боге *всей жизни*, и всякой плати, и каждой индивидуальности»³. В то же время Жирмунский отмечал ограниченность раннего (иенского) романтизма, склонного к эйфории, не чуждого индивидуалистического своеволия, которое позже преодолевалось двумя путями. Первый – обращение к христианской аскетике средневекового типа («религиозное отречение»), второй – освоение насущных и благих связей человека с национально-исторической реальностью. Ученый положительно расценивал движение эстетической мысли от диады «личность–человечество (миропорядок)», смысл которой космополитичен, к свойственному гейдельбергским романтикам разумению огромной значимости посредующих звеньев между индивидуальным и универсальным, каковы «национальное сознание» и «своеобразные

¹ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 33.

² О романтизме как международном явлении см. соответствующий раздел (автор И.А. Тертерян) в: История всемирной литературы: В 8 т. М., 1989. Т. 6.

³ Жирмунский В.М. Гейне и романтизм// Русская мысль. 1914. №5. С. 116. См. также: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996 (1-е изд.–1914).

формы коллективной жизни отдельных народов»¹. Устремленность гейдельбергцев к национально-культурному единению, их причастность историческому прошлому своей страны характеризовались Жирмунским в высоких поэтических тонах. Такова статья «Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков», написанная в необычной для автора полуэссеистской манере².

Вслед романтизму, наследуя его, а в чем-то и оспаривая, в XIX в. упрочилась новая литературно-художественная общность, обозначаемая словом *реализм*, которое имеет ряд значений, а потому небесспорно в качестве научного термина³. Сущность реализма применительно к литературе прошлого столетия (говоря о лучших ее образцах, нередко пользуются словосочетанием «классический реализм») и его место в литературном процессе осознаются по-разному. В период господства марксистской идеологии реализм непомерно возвышался в ущерб всему иному в искусстве и литературе. Он мыслился как художественное освоение общественно-исторической конкретики и воплощение идей социальной детерминированности, жесткой внешней обусловленности сознания и поведения людей («правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах», по Ф. Энгельсу⁴).

Ныне значимость реализма в составе литературы XIX–XX вв., напротив, нередко нивелируется, а то и отрицается вовсе. Само это понятие порой объявляется «дурным» на том основании, что его природа (будто бы!) состоит лишь в «социальном анализе» и «жизнеподобии»⁵. При этом литературный период между романтизмом и символизмом, привычно именуемый эпохой расцвета реализма, искусственно включается в сферу романтизма либо аттестуется как «эпоха романа».

Изгонять из литературоведения слово «реализм», снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Насуцно иное: очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований. Естественно считаться с традицией, согласно которой данным словом (или словосочетанием «классический реализм») обозначается богатый, многоплановый и вечно живой художественный опыт XIX столетия (в России – от Пушкина до Чехова).

Сущность классического реализма прошлого века – не в социально-критическом пафосе, хотя он и играл немалую роль, а прежде всего в широком освоении живых связей человека с его близким окружением: (362) «микросредой» в ее специфичности национальной, эпохальной, сословной, сугубо местной и т.п. Реализм (в отличие от романтизма с его мощной «байронической ветвью») склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно противостоящего, сколько к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственной причастности ей.

При этом подлинный реализм («в высшем смысле», как выразился Ф.М. Достоевский) не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к «большой современности», постановку и обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком. Обо всем этом неопровержимо свидетельствует творчество как всемирно прославленных русских писателей XIX в., так и их продолжателей в нашем столетии, каковы И.А. Бунин, М.А. Булгаков, А.А. Ахматова, М.М. Пришвин, Арс. А. Тарковский, А.И. Солженицын, Г.Н. Владимов, В.П. Астафьев, В.Г.

¹ Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики К. Brentano и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 25.

² См.: Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. Из множества позднейших работ о романтизме см.: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966; Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973; Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988; Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

³ См.: Якобсон Р. О. О художественном реализме//Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 387–393.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1965. Т. 37. С. 35.

⁵ См.: Затонский Д.В. Какой не должна быть история литературы?// Вопр. литературы. 1998. Январь – февраль. С. 6, 28–29.

Распутин. К классическому реализму из числа зарубежных писателей самое прямое отношение имеют не только О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Э. Золя, но и Дж. Голсуорси, Т. Манн, У. Фолкнер.

По словам В.М. Марковича, отечественный классический реализм, осваивая социально-историческую конкретику, «едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности – к «последним» сущностям общества, истории, человечества, вселенной», и в этом подобен как предшествовавшему романтизму, так и последующему символизму. В сферу реализма, заряжающего человека «энергией духовного максимализма», утверждает ученый, входят и сверхъестественное, и откровение, и религиозно-философская утопия, и миф, и мистериальное начало, так что «метания человеческой души получают <...> трансцендентный смысл», соотносятся с такими категориями, как «вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, царство Божие на земле»¹.

Добавим к этому: писатели-реалисты не уводят нас в экзотические дали и на безвоздушные мистериальные высоты, в мир отвлеченностей и абстракций, к чему нередко были склонны романтики (вспомним драматические поэмы Байрона). Универсальные начала человеческой реальности они обнаруживают в недрах «обыкновенной» жизни с ее бытом и «прозаической» повседневностью, которая несет людям и суровые испытания, и неоценимые блага. Так, Иван Карамзов, не(363)представимый без его трагических раздумий и «Великого Инквизитора», совершенно немыслим и вне его мучительно сложных взаимоотношений с Катериной Ивановной, отцом и братьями.

В XX в. с традиционным реализмом сосуществуют и взаимодействуют иные, новые литературные общности. Таков, в частности, *социалистический реализм*, агрессивно насаждавшийся политической властью в СССР, странах социалистического лагеря и распространившийся даже за их пределы. Произведения писателей, ориентированных на принципы соцреализма, как правило, не возвышались над уровнем беллетристики (см. с. 132–137). Но в русле этого метода работали и такие яркие художники слова, как М. Горький и В.В. Маяковский, М.А. Шолохов и А.Т. Твардовский, а в какой-то мере и М. М. Пришвин с его исполненной противоречий «Осударевой дорогой». Литература социалистического реализма обычно опиралась на формы изображения жизни, характерные для классического реализма, но в своем существе противостояла творческим установкам и мироотношению большинства писателей XIX в. В 1930-е годы и позже настойчиво повторялось и варьировалось предложенное М. Горьким противопоставление двух стадий реалистического метода. Это, во-первых, характерный для XIX в. *критический реализм*, который, как считалось, отвергал наличествовавшее социальное бытие с его классовыми антагонизмами и, во-вторых, социалистический реализм, который утверждал вновь возникающую в XX в. реальность, постигал жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму².

На авансцену литературы и искусства в XX в. выдвинулся *модернизм*, органически выросший из культурных запросов своего времени. В отличие от классического реализма он наиболее ярко проявил себя не в прозе, а в поэзии. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном и культурно-исторически далеком, нежели на близкой реальности. Всем этим модернизм ближе романтизму, чем классическому реализму. Вместе с тем в сферу модернистской литературы настойчиво вторгаются начала, сродные опыту писателей-классиков XIX столетия. Яркие примеры тому – творчество Вл. Ходасевича (в особенности его «послепушкинские» белые пятистопные ямбы: «Обезьяна», «2-го ноября», «Дом», «Музыка» и др.) и А. Ахматовой с ее «Реквиемом» и «Поэмой без героя», в которой сформировавшая ее как поэта предвоенная литературно-художественная среда подана сурово-критично, как средоточие трагических заблуждений.

¹ Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия/РАН. Отд. литературы и языка. 1993. № 3. С. 28.

² См.: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит *символизму*, прежде всего французскому и русскому. Неудивительно, что пришедшая ему на смену литература именуется *постсимволизмом*, который ныне стал предметом пристального внимания ученых (акмеизм, футуризм и иные литературные течения и школы)¹.

В составе модернизма, во многом определившего лицо литературы XX в., правомерно выделить две тенденции, тесно между собой соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Таковы *авангардизм*, переживший свою «пиковую» точку в футуризме, и (пользуясь термином В. И. Тютю) *неотрадиционализм*: «Могущественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов»². Как ярких представителей неотрадиционализма автор называет Т. С. Элиота, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматову, Б.Л. Пастернака, И.А. Бродского.

Сравнительно-историческое изучение литературы разных эпох (не исключая современной), как видно, с неотразимой убедительностью обнаруживает черты сходства литератур разных стран и регионов. На основе подобных штудий порой делался вывод о том, что «по своей природе» литературные феномены разных народов и стран «едины»³. Однако единство всемирного литературного процесса отнюдь не знаменует его однокачественности, тем более – тождества литератур разных регионов и стран. Во всемирной литературе глубоко значимы не только повторяемость явлений, но и их региональная, государственная и национальная *неповторимость*. К этой грани литературной жизни человечества мы и перейдем. (365)

§ 4. РЕГИОНАЛЬНАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ

Глубинные, сущностные различия между культурами (и, в частности, литературами) стран Запада и Востока, этих двух великих регионов, самоочевидны. Оригинальными и самобытными чертами обладают латиноамериканские страны, ближневосточный регион, дальневосточные культуры, а также Западная и Восточная (по преимуществу славянская) части Европы. Принадлежащие западноевропейскому региону национальные литературы, в свою очередь, заметно друг от друга отличаются. Так, трудно представить себе, скажем, нечто подобное «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, появившимся на немецкой почве, а что-то сродни «Волшебной горе» Т. Манна – во Франции.

Культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не «унисонна». Она имеет *симфонический* характер⁴: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра⁵.

Для понимания культуры человечества и, в частности, всемирного литературного процесса насуточно понятие *немеханического целого*, составляющие которого, по словам

¹ См.: Материалы международных научных конференций в Российском государственном гуманитарном университете: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1–2. М., 1995, 1998.

² См.: *Тютю В.И.* Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literatura na pograniczach»*. № 1. Warszawa, 1992. С. 89; см. также: *Тютю В.И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

³ *Конрад Н.И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы // *Конрад Н.И.* Запад и Восток. С. 427.

⁴ Использую выражение искусствоведа Ю.Д. Колпинского. См.: История культуры античного мира. М., 1977. С. 82.

⁵ О неразрывной связи творческого начала в жизни людей с их национальной причастностью и укорененностью см.: *Булгаков С.Н.* Нация и человечество (1934) // *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

современного востоковеда, «не подобны друг другу, они всегда уникальны, индивидуальны, незаменимы и независимы». Поэтому культуры (стран, народов, регионов) всегда соотносятся как дополняющие: «Культура, уподобившаяся другой, исчезает за ненужностью»¹. Та же мысль применительно к писательскому творчеству была высказана Б. Г. Реизовым: «Национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они не похожи одна на другую»².

Все это обуславливает специфичность эволюции литератур разных народов, стран, регионов. Западная Европа на протяжении последних пяти-шести столетий обнаружила беспрецедентный в истории человечества динамизм культурно-художественной жизни; эволюция же других регионов сопряжена со значительно большей стабильностью. Но как ни разнообразны пути и темпы развития отдельных литератур, все они перемещаются от эпохи к эпохе в одном направлении: проходят те стадии, о которых мы говорили.

§ 5. МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Симфоническое единство, о котором шла речь, обеспечивается всемирной литературе прежде всего единым фондом преемственности (о топике см. с. 356–357), а также общностью стадий развития (от архаической мифопоэтики и жесткого традиционализма к свободному выявлению авторской индивидуальности). Начала сущностной близости между литературами разных стран и эпох именуют *типологическими схождениями*, или *конвенгенциями*. Наряду с последними объединяющую роль в литературном процессе играют *международные литературные связи* (контакты: влияния и заимствования)³.

Влиянием принято называть воздействие на литературное творчество предшествующих мировоззрений, идей, художественных принципов (по преимуществу идейное влияние Руссо на Л.Н. Толстого; преломление жанрово-стилевых особенностей байроновских поэм в романтических поэмах Пушкина). *Заимствование* же – это использование писателем (в одних случаях – пассивное и механическое, в других – творчески-инициативное) единичных сюжетов, мотивов, текстовых фрагментов, речевых оборотов и т.п. Заимствования, как правило, воплощаются в реминисценциях, о которых шла речь выше (см. с. 253–259).

Воздействие на писателей литературного опыта других стран и народов, как отмечал еще А.Н. Веселовский (полемизируя с традиционной компаративистикой), «предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии»⁴. Плодотворные влияния и заимствования «извне» являют собой созидательно-творческий контакт разных, во многом не похожих друг на друга литератур. По мысли Б. Г. Реизова, международные литературные связи (в наиболее значительных своих проявлениях), «стимулируя развитие <...> литератур <...> развивают их национальное своеобразие»⁵.

Вместе с тем на крутых поворотах исторического развития интенсивное приобщение той или иной литературы к инациональному, доколе чужому художественному опыту порой таит в себе опасность подчинения чужеземным влияниям, угрозу культурно-художественной ассимиляции. Для мировой художественной культуры насущны широкие и многоплановые контакты между литературами разных стран и народов (о чем говорил

¹ Григорьева Т.П. Дао и Логос (встреча культур). М., 1992. С. 39, 27.

² Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. С. 183. О сущностных различиях древних литератур Ближнего Востока и Греции, которые во многом определили судьбы всей европейской культуры (в том числе художественной) см.: Аверинцев С.С. Древнегреческая литература и ближневосточная словесность (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971 (в особенности с. 251–252).

³ См.: Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 137–138.

⁴ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. СПб., 1889. С. 115.

⁵ Реизов Б.Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 284.

Гете)¹, но вместе с тем неблагоприятен «культурный гегемонизм» литератур, имеющих репутацию всемирно значимых. Легкое «перешагивание» национальной литературы через собственный культурный опыт к чужому, воспринимаемому как нечто высшее и всеобщее, чревато отрицательными последствиями. «На вершинах культурного творчества», по словам философа и культуролога Н.С. Арсеньева, имеет место «соединение духовной открытости с духовной укорененностью»².

Едва ли не самое масштабное явление в области международных литературных связей Нового времени – интенсивное воздействие западноевропейского опыта на иные регионы (Восточная Европа и неевропейские страны и народы). Этот всемирно значимый культурный феномен, именуемый *европеизацией*, или *вестернизацией*, или *модернизацией*, истолковывается и оценивается по-разному, становясь предметом нескончаемых дискуссий и споров.

Современные ученые обращают пристальное внимание как на кризисные и даже негативные стороны европеизации, так и на ее позитивную значимость для «незападно-европейских» культур и литератур. В этой связи весьма представительна статья «Некоторые особенности литературного процесса на Востоке» (1972) Г.С. Померанца, одного из ярких современных культурологов. По словам ученого, привычные для западноевропейских стран представления на «неевропейской почве» деформируются; в результате копирования чужого опыта возникает «духовный хаос». Следствием модернизации является «анклавность» (очаговость) культуры: упрочиваются «островки» нового по чужому образцу, контрастирующие с традиционным и устойчивым миром большинства, так что нация и государство рискуют утратить цельность. И в связи со всем этим происходит раскол в области общественной мысли: возникает противостояние западников (вестернизаторов-просветителей) и этнофилов (почвенников-романтиков) – хранителей отечественных традиций, которые вынуждены защищаться от размывания национальной жизни «бесцветным космополитизмом». (368)

Перспективу преодоления подобных конфликтов Г.С. Померанц усматривает в осознании «средним европейцем» ценностей культур Востока³. И расценивает вестернизацию как глубоко позитивное явление мировой культуры.

Во многом сходные мысли значительно ранее (и с большей мерой критичности к европоцентризму) были высказаны в книге известного филолога и культуролога Н.С. Трубецкого «Европа и человечество» (1920). Отдавая дань уважения романо-германской культуре и отмечая ее всемирное значение, ученый вместе с тем подчеркивал, что она далеко не тождественна культуре всего человечества, что полное приобщение целого народа к культуре, созданной другим народом, – дело в принципе невозможное и что смесь культур опасна. Европеизация же идет сверху вниз и затрагивает лишь часть народа, а потому в ее результате культурные слои обособляются друг от друга и усиливается классовая борьба. В связи с этим приобщение народов к европейской культуре осуществляется поспешно: скачущая эволюция «растрчивает национальные силы». И делается жесткий вывод: «Одним из самых тяжелых последствий европеизации является уничтожение национального единства, расчленение национального тела народа»⁴. Заметим, что важна также другая, позитивная сторона приобщения ряда регионов к западно-европейской культуре: перспектива *органического* соединения начал исконных, почвенных – и усвоенных извне. О ней хорошо сказал Г.Д. Гачев. В истории *незападно-европейских* литератур, отмечал он, имели место моменты и этапы, когда осуществлялось их «энергичное, порой насильственное подтягивание под современный европейский образ жизни, что на первых порах не могло не привести к известной денацио-

¹ См.: Гете И.В. Западно-восточный диван. С. 668–669.

² Арсеньев Д. С. Из русской культурной и творческой традиции. Fr.a.M., 1959. С. 151. О том, что международные культурные контакты ознаменованы сопоставлением (сравнением) «своего» и «чужого» (в оптимальных вариантах – при осознании их равноценности) см.: Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989.

³ Литература и культура Китая. М., 1972. С. 296–299, 302. См. также: Померанц Г.С. Парадоксы модернизации // Человек. 1990. № 1.

⁴ Трубецкой Н.С. История, Культура. Язык. М., 1995. С. 93.

нализации жизни и литературы». Но со временем испытывая сильное иноземное влияние культура, как правило, «обнаруживает свою национальную содержательность, упругость, сознательное, критическое отношение и отбор чужеземного материала»¹.

О такого рода культурном синтезе применительно к России XIX в. писал Н.С. Арсеньев: освоение западноевропейского опыта шло здесь по нарастающей, «рука об руку с необычайным подъемом национального самосознания, с кипением творческих сил, поднимающихся из глубин народной жизни <...> Лучшее в русской культурной и духовной жизни родилось отсюда»². Высший результат культурного синтеза (369) ученый усматривает в творчестве Пушкина и Тютчева, Л.Н. Толстого и А. К. Толстого. Нечто аналогичное в XVII–XIX вв. наблюдалось и в других славянских литературах) где, по словам А.В. Липатова, имели место «взаимопереплетение» и «соединение» элементов литературных направлений, пришедших с Запада, с «традициями местной письменности и культуры», что знаменовало «пробуждение национального самосознания, возрождение национальной культуры и создание национальной словесности современного типа»³.

Международные связи (культурно-художественные и собственно литературные), как видно, составляют (наряду с типологическими схождениями) важнейший фактор становления и упрочения симфонического единства региональных и национальных литератур.

§ 6. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

При сравнительно-историческом изучении литературы оказываются весьма серьезными и трудно разрешимыми вопросы терминологии. Традиционно выделяемые *международные литературные общности* (барокко, классицизм, Просвещение и т.д.) называют то литературными течениями, то литературными направлениями, то художественными системами. При этом термины «литературное течение» и «литературное направление» порой наполняются и более узким, конкретным смыслом. Так, в работах Г.Н. Поспелова *литературные течения*—это преломление в творчестве писателей и поэтов определенных общественных взглядов (миросозерцаний, идеологий), а *направления*—это писательские группировки, возникающие на основе общности эстетических воззрений и определенных программ художественной деятельности (выраженных в трактатах, манифестах, лозунгах)⁴. Течения и направления в этом значении слов – это факты отдельных национальных литератур, но не международные общности.

Международные литературные общности (*художественные системы*, как их называл И.Ф. Волков) четких хронологических рамок не имеют: нередко в одну и ту же эпоху сосуществуют различные литературные и общехудожественные «направления», что серьезно затрудняет их системное, логически упорядоченное рассмотрение. Б.Г. Реизов писал: «Какой-нибудь крупный писатель эпохи романтизма может быть классиком (классицистом.— В.Х.) или критическим реалистом, (370) писатель эпохи реализма может быть романтиком или натуралистом»⁵. Литературный процесс данной страны и данной эпохи к тому же не сводится к сосуществованию литературных течений и направлений. М.М. Бахтин резонно предостерегал ученых от «сведения» литературы того или иного периода «к поверхностной борьбе литературных направлений». При узко направленном подходе к литературе, отмечает ученый, наиболее важные ее аспекты, «определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми»⁶. (Напомним, что «главными героями» литературного процесса Бахтин считал жанры.)

¹ Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964. С. 89, 129.

² Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. С. 152.

³ Липатов А.В. Проблемы общей истории славянских литератур от средневековья до XIX в. (европейский контекст, типологическая дифференциация и национальная специфика, формирование основ современного развития) // Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. М., 1987. С. 68, 66.

⁴ См.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. С. 253–270.

⁵ Реизов Б.Г. История и теория литературы. С. 266.

⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 330.

Литературная жизнь XX столетия подтверждает эти соображения: многие крупные писатели (М.А. Булгаков, А.П. Платонов) осуществляли свои творческие задачи, находясь в стороне от современных им литературных группировок. Заслуживает пристального внимания гипотеза Д.С. Лихачева, согласно которой убыстрение темпа смены направлений в литературе нашего века – это «выразительный знак их приближающегося конца»¹. Смена Международных литературных течений (художественных систем), как видно, далеко не исчерпывает существа литературного процесса (ни западноевропейского, ни тем более всемирного). Не было, строго говоря, эпох Возрождения, барокко, Просвещения и т.п., но имели место в истории искусства и литературы периоды, ознаменовавшиеся заметной и подчас решающей значимостью соответствующих начал. Немыслимо полное тождество литературы той или иной хронологической полосы с какой-нибудь одной мирозерцательно-художественной тенденцией, пусть даже и первостепенно значимой в данное время. Терминами «литературное течение», или «направление», или «художественная система» поэтому подобает оперировать осторожно. Суждения о смене течений и направлений – это не «отмычка» к закономерностям литературного процесса, а лишь очень приблизительная его схематизация (даже применительно к западноевропейской литературе, не говоря уж о художественной словесности иных стран и регионов).

При изучении литературного процесса ученые опираются и на другие теоретические понятия, в частности – метода и стиля. На протяжении ряда десятилетий (начиная с 1930-х годов) на авансцену нашего литературоведения выдвигается термин *творческий метод* в качестве характеристики литературы как познания (освоения) социальной жизни. Сменяющие друг друга течения и направления рассматривались как отмеченные большей или меньшей мерой присутствия в них *реализма*. Так, И.Ф. Волков анализировал художественные системы (371) главным образом со стороны лежащего в их основе творческого метода².

Богатую традицию имеет рассмотрение литературы и ее эволюции в аспекте *стиля*, понимаемого весьма широко, в качестве устойчивого комплекса формально-художественных свойств (понятие художественного стиля разрабатывалось И. Винкельманом, Гете, Гегелем; оно привлекает к себе внимание ученых и нашего столетия³). Международные литературные общности Д.С. Лихачев называют «*великими стилями*», разграничивая в их составе *первичные* (тяготеющие к простоте и правдоподобию) и *вторичные* (более декоративные, формализованные, условные). Многовековой литературный процесс ученый рассматривает как некое колебательное движение между-стилями первичными (более длительными) и вторичными (кратковременными). К первым он относит романский стиль, ренессанс, классицизм, реализм; ко вторым – готику, барокко, романтизм⁴.

На протяжении последних лет изучение литературного процесса в глобальном масштабе все ярственнее вырисовывается как разработка *исторической поэтики*. (О значении термина «поэтика» см. с. 143–145.) Предмет этой научной дисциплины, существующей в составе сравнительно-исторического литературоведения, – эволюция словесно-художественных форм (обладающих содержательностью), а также творческих принципов писателей: их эстетических установок и художественного мирозерцания.

Основоположник и создатель исторической поэтики А.Н. Веселовский определил ее предмет следующими словами: «эволюция поэтического сознания и его форм»⁵. Последние десятилетия своей жизни ученый посвятил разработке этой научной дисциплины («Три главы из исторической поэтики», статьи об эпитете, эпических повторениях, психологическом параллелизме, незавершенное исследование «Поэтика сюжетов»). Впоследствии закономерности эволюции литературных форм обсуждались представителями

¹ Лихачев Д.С. Прошлое–будущему. С. 200.

² См.: Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы, 2-е изд. М., 1989. С. 31–32, 41–42, 64–70.

³ См.: Введение в литературоведение: Хрестоматия// Под ред. П.А. Николаева. М., 1997. С. 267–277.

⁴ См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: Эпохи и стили. М., 1973. С. 172–183.

⁵ См.: Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику (1893)// Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 42.

формальной школы («О литературной эволюции» и другие статьи Ю.Н. Тынянова). В русле традиций Веселовского работал М.М. Бахтин [таковы его работы о Рабле и хронотопе («Формы времени и хронотопа в романе»)]; последняя имеет подзаголовок «очерки по исторической поэтике»]. В 1980-е (372) годы разработка исторической поэтики становится все более активной¹.

Перед современными учеными стоит задача создания монументальных исследований по исторической поэтике: предстоит конструктивно (с учетом богатого опыта XX в., как художественного, так и научного) продолжить работу, начатую столетие назад А.Н. Веселовским. Итоговый труд по исторической поэтике правомерно представить в виде истории всемирной литературы, которая не будет иметь хронологически-описательной формы (от эпохи к эпохе, от страны к стране, от писателя к писателю, какова недавно завершенная восьмитомная «История всемирной литературы»). Этот монументальный труд, вероятно, явит собою исследование, последовательно структурированное на основе понятий теоретической поэтики и суммирующее многовековой литературно-художественный опыт разных народов, стран, регионов.

¹ См.: Историческая поэтика: Итога и перспективы изучения. М., 1986. Укажем также кн.: Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.