

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УЧЕБНИК

Под редакцией Л. В. Чернец

*Рекомендовано
Учебно-методическим объединением
по классическому университетскому образованию
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности и направлению подготовки
«Филология»*

5-е издание, стереотипное



Москва
Издательский центр «Академия»
2012

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

В24

Авторы:

Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман,
М. Н. Дарвин, Е. Г. Елина, И. А. Есаулов, А. Б. Есин, А. А. Илюшин,
И. Н. Исакова, О. А. Клинг, И. А. Книгин, Е. Р. Коточигова, А. В. Ламзина,
Н. Г. Мельников, И. В. Нестеров, Ю. Л. Оболенская, В. В. Прозоров,
Г. И. Романова, Е. Н. Себина, В. Б. Семенов, В. А. Скиба, Н. Д. Тмарченко,
В. И. Тюпа, И. В. Фоменко, Л. Н. Целкова

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Московского государственного
гуманитарного университета им. М. А. Шолохова *Т. В. Саськова*;
доктор филологических наук, профессор
Южного федерального университета *В. В. Курилов*

Введение в литературоведение : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; под ред. Л. В. Чернец. — 5-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2012. — 720 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-9289-8

Учебник создан в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 032700 — Филология (квалификация «бакалавр»).

В учебнике раскрываются принципы и приемы анализа произведения как основы интерпретации художественного целого. Последовательно рассматривается система теоретико-литературных понятий, как традиционных, так и сравнительно недавно вошедших в научный оборот (*мир произведения, рама, модус художественности, невербальный диалог, архетип, адресат, массовая литература и др.*); их функции и взаимосвязь прослеживаются в ходе разборов классических и современных художественных текстов. В Приложении дан обзор отечественных словарей по терминологии литературоведения, предложена также подробная библиография к отдельным разделам книги.

Для студентов филологических факультетов и факультетов журналистики высших учебных заведений. Учебник может быть полезен аспирантам, литературоведам, литературным критикам, журналистам.

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым
способом без согласия правообладателя запрещается*

© Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я. и др., 2010

© Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я. и др., 2011,
с изменениями

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2010

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2010

ISBN 978-5-7695-9289-8

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге последовательно раскрывается содержание предмета «Введение в литературоведение» в соответствии с Государственным образовательным стандартом и действующими университетскими программами курса. Учебник состоит из трех частей. Первая часть посвящена специфике *художественной литературы*, вторая — *литературному произведению*, третья — *литературному процессу*. Наибольшее внимание уделено произведению как художественному целому: его составу и структуре, родовому и жанровому своеобразию, генезису и функционированию. Это продиктовано логикой изучения учебной дисциплины.

Язык науки — понятия и термины. Овладение этим языком — естественное начало пути филолога, «врата» в литературоведение. Важнейшая цель учебника — разъяснить *опорные теоретико-литературные понятия* (соответствующие *термины* вынесены в названия всех глав книги), представить их как *систему*, проследить функционирование *подсистем* вокруг опорных понятий, показать, как применяются понятия при анализе произведения, литературного процесса.

Наукой о литературе конца XIX — начала XXI вв. сделано очень многое для постижения своего сложного, полифункционального предмета. И вряд ли будет натяжкой утверждение, что средоточием интересов ученых разных методологических ориентаций (формализм и социологизм 1910—1920-х годов, структурно-семиотические штудии, герменевтический, рецептивно-эстетический и другие подходы) выступает само произведение — «чарователь неустанный», «неслабеющий магнит» (В. Брюсов). Свой путь исследователи стремятся проложить «сквозь литературу», «сквозь» художественный текст¹. Инструменты литературоведческого опи-

¹ «Сквозь литературу» — так назвал в 1924 г. свой сборник статей Б. М. Эйхенбаум, в те годы сторонник формального метода в литературоведении. То же выражение использует В. Ф. Переверзев, излагая принципы социологического («марксистского») подхода к литературе, которые он противопоставляет «идеалистическим» методам: «Исследователь, вооруженный этими методами, изучал “проблемы”, поставленные в литературном произведении, уходил в изучение “жизни и личности” автора, его “среды и сверстников”, заглядывал в “мастерскую художника слова”, копался в “творческой истории” — словом, двигался во всех направлениях от литературы и только упорно не шел в литературу». И далее ученый пишет о пути исследователя «сквозь литературу, а не мимо ее» (Переверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение / под ред. В. Ф. Переверзева. — М., 1928. — С. 18).

сания произведения (если говорить об общей тенденции) становятся все более тонкими, а его анализ осознается как движение к *интерпретации* художественного целого.

Для авторов этой книги ключевые понятия (определяющие исследовательскую установку) — *художественная целостность, содержательность формы* (хотя и то и другое далеко не всегда достигается даже в классических творениях). В учебнике нет отдельного раздела, главы, где бы рассматривалось *только* «содержание» произведения (тематика, состав идей) или *только* «форма» (компоненты образного мира, стилистические, композиционные приемы). Это продуманное решение: ведь целостность художественного образа, в котором *общее* просвечивает в *индивидуальном*, определяет пути анализа. Можно надеяться, что ушел в прошлое обычай сначала формулировать «идею» произведения (не объясняя, как она выводилась), а потом, если останутся время и место, перечислять его «художественные особенности».

Другой принцип — признание *сотворчества читателя*, его участия в порождении содержания произведения *здесь и теперь*. Образная форма искусства создает объективные предпосылки для различных прочтений произведений любого жанра, даже такого дидактичного, как басня (что, предвосхищая современные теории художественного восприятия, подчеркивал в позапрошлом веке А.А. Потебня¹). Открытость художественного текста для интерпретаций не означает, однако, равного достоинства и, во всяком случае, равной познавательной ценности последних. Важнейшее условие научно-корректной интерпретации — понимание ценностных приоритетов *автора*, его *замысла, творческой концепции* (хотя эта концепция и не исчерпывает заключенных в произведении смыслов, она объясняет в нем очень многое).

Совершенствование приемов анализа расширяет наше представление о формах «присутствия» автора в произведении — в частности, помогает увидеть его творческую волю в расстановке персонажей, композиции сюжета, рамочном тексте (в заглавии, эпиграфе и пр.).

Отечественная теория литературы переживает время быстрых и резких перемен. С одной стороны, она освобождается от многих догм и мифов (внедряемых настойчиво в течение многих десятилетий XX в.), от жесткой идеологической опеки, активно взаимодействует с мировым — прежде всего западным — литературоведением (чему способствует появление специальных хрестоматий,

¹ См.: *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности // А.А. Потебня. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 496—497.

справочников, словарей¹). Осваивается и наследие русской академической науки, ее различных направлений, опыт литературной критики разной ориентации, пересматриваются «репутации» выдающихся представителей «артистической», «органической», народнической, религиозно-философской критики². Анализируются литературные явления, ранее считавшиеся маргинальными как предмет литературоведения (массовая литература, художественно-документальные жанры: мемуары, путевые очерки; критическая проза и др.). Искореняется привычка к автоцензуре при освещении истории эстетики и литературоведения; в недавнем прошлом ученым дорого обходилось вольномыслие даже в весьма отвлеченных, специальных вопросах³.

Естественно, приток новых идей, упрочение в литературоведении принципов структуральной поэтики, герменевтики, психоанализа, увлечение деконструктивизмом и пр. должны находить отражение в преподавании дисциплины «Введение в литературоведение», которая — вместе с «Теорией литературы» — имеет фундаментальное значение в филологическом образовании. «Важно, чтобы теоретическое литературоведение впитало в себя как можно больше живого и ценного из *разных* научных школ», — пишет В. Е. Хализев⁴.

В то же время ветер перемен грозит разрушением, если расставание с «призраками» не сопровождается созидательной работой, если утрачивается *системность* теоретико-литературных построений и открывающиеся познавательные перспективы случайны и фрагментарны. В этих случаях «слов модных полный лексикон»

¹ См.: Введение в литературоведение. Хрестоматия / под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 2006; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, эссе, статьи / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М., 1987; Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. — М., 2004; Теоретическая поэтика. Понятия и определения. Хрестоматия / авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. — М., 2001; и др.

² См.: Академические школы в русском литературоведении / ред. кол.: П. А. Николаев (отв. ред.) и др. — М., 1975; *Баршут К. А.* Русское литературоведение XX века: в 2 ч. — СПб., 1997; История русской литературной критики / под ред. В. В. Прокурова. — М., 2002; Недзвецкий В. А., Зыкова Г. В. Русская литературная критика XVIII—XIX веков. — М., 2008; и др.

³ Например, Г. Н. Пospelов вспоминает, как после его доклада на Ученом совете филологического факультета МГУ в 1947 г. (т. е. в разгар антикосмополитической кампании), где он положительно оценил позднюю работу А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов», в стенной печати появилась статья «Компаративизм на службе у космополитизма». При этом суть концепции Веселовского, т. е. разграничение *мотива* и *сюжета* и, следовательно, преодоление ученым крайностей теории заимствования, не обсуждалась. Уже одно имя Веселовского было в то время знаком «порочной» методологии. См.: Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. — М., 1999. — С. 94.

⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. — 4-е изд., испр. и доп. — М., 2005. — С. 10.

может принести больше вреда, чем пользы, в особенности на стадии приобщения к специальности. Стремительное введение в научный оборот многочисленных терминов, связанных с разными концепциями, и прежде всего калек, имеющих аналоги в русской терминологической традиции (ср. *рецепция* и *восприятие*, *нарратив* и *повествование*, *имагология* и *теория образа*, *интенция* и *намерение*, *замысел* и др.), часто порождает иллюзию обогащения понятийного аппарата, тогда как известные понятия просто «переназываются», по выражению А. П. Чудакова¹. В практике вузовского преподавания, где теоретические конструкции и их терминологическое оформление проходят многократную, «тысячеустую» проверку на прочность, важно не просто разъяснять значения терминов, но и воспитывать чувство методологического контекста, мотивирующего выбор синонима. Система терминов возникает на базе системы понятий последовательной, непротиворечивой концепции литературы и литературного произведения. Конечно, любая, даже самая продуманная система — «только временный переплет для науки» (Н. Г. Чернышевский)². И все же именно она организует целое, запечатлевая *данный* момент в истории литературоведения, того или иного научного направления, школы. В учебной же книге, вследствие ее дидактических задач, система совершенно необходима.

Учебник подготовлен на кафедре теории литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова при активном участии коллег, представляющих другие вузы страны (Российский государственный гуманитарный университет, Московский педагогический государственный университет, Саратовский и Тверской государственные университеты и др.). Естественно, трудно говорить о полном единстве взглядов ученых, сформировавшихся в разных научных школах: под преимущественным воздействием идей Г. Н. Пospelова (большинство авторов прошли — прямо или опосредованно — через поспеловскую школу³) или

¹ Чудаков А. П. Языки и категории науки о литературе // А. П. Чудаков. Слово—вещь—мир. От Пушкина до Чехова: Очерки поэтики русских классиков. — М., 1992. — С. 298, 304.

² Чернышевский Н. Г. О поэзии. Сочинение Аристотеля // Полн. собр. соч.: в 16 т. — М., 1949. — Т. 2. — С. 266.

³ Под редакцией Г. Н. Пospelова был создан учебник «Введение в литературоведение» (М., 1976; 3-е изд. — 1988), в котором участвовали некоторые авторы этой книги (В. Е. Хализев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек). Несомненна преемственная связь между одноименными учебниками (в трактовке художественного образа, творческой типизации, предметной изобразительности, типологии жанров и др.). Однако положению Г. Н. Пospelова об «идеологической специфике» художественной литературы (см.: Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Пospelова. — М., 1988. — С. 3), краеугольному в его концепции, в настоящей книге противостоит тезис об *эстетической* природе искусства с вытекающими отсюда следствиями и при рассмотрении вышеназванных проблем.

А. П. Скафтымова, М. М. Бахтина или Б. В. Томашевского. При создании коллективного труда важно было определить те подходы, которые объединяли ученых; споры, сопутствующие разработке концепции и плана книги, редактированию глав, помогли лучше понять друг друга и сблизить некоторые позиции.

* * *

В предисловии уместен краткий комментарий к структуре учебной книги. В первой части рассматриваются общие свойства художественной литературы. В качестве постоянной, конститутивной функции литературы как вида искусства выдвинута *эстетическая*, в связи с чем уясняются понятия: *целостность*, *художественность*, *образ и его виды* (*образ-представление*, *персонаж*, *«голос»*), *модусы художественности* (*трагическое*, *комическое* и др.). В то же время подчеркивается — прежде всего при рассмотрении процесса *творческой типизации*, понятий *характерного* и *типического* — полифункциональность художественной литературы, ее огромный познавательный, идейный потенциал; показаны возможности применения к литературной коммуникации понятий семиотики (*знак*, *код* и др.). Завершающий раздел первой части посвящен *автору* (субъекту творчества). Разграничены три ракурса, в которых автор предстает в литературоведческих исследованиях: *биографический автор*; *автор-творец*; *формы авторского «присутствия» в художественном тексте*.

Центральная часть книги — учение о литературном произведении, его составе и строении, или *теоретическая (общая) поэтика*. Этот раздел теории литературы следует отличать как от *исторической поэтики*, возникшей в лоне сравнительно-исторического литературоведения второй половины XIX в. (ее основоположником является А. Н. Веселовский¹) и прослеживающей историческую эволюцию поэтических «языков», так и от *нормативных, рецептурных «поэтик»* («Поэтика» Аристотеля, «Наука поэзии» Горация, «Поэтическое искусство» Н. Буало и др.), следование «правилам» которых в доромантическую эпоху было обязательным. Кроме того, словом «поэтика» нередко метонимически обозначаются особенности поэтического стиля (говорят о поэтике Пушкина, «Евгения Онегина» и т. д.). Задача построения теоретической поэтики на научной основе, обобщающей разнообразный художественный опыт, осознается в первой трети XX в. как важнейшая, она объединяет ученых, принадлежащих

¹ См.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. — М., 1989. Данное направление — одно из ведущих в современном литературоведении, есть специальное учебное пособие: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. — М., 2001.

к разным направлениям¹. «Рядом с исторической поэтикой и на основе исторической поэтики, — пишет В.М.Жирмунский, — должна быть построена и поэтика теоретическая, поэтика, обобщающая исторический опыт, а не пренебрегающая им, как старые теоретические поэтики, учитывающая изменчивость всех сторон поэтического произведения, но в то же время обобщающая исторический мир поэтического творчества разных времен и народов»².

Понятие «литературное произведение» покрывает собою великое множество «высказываний» писателей: это и лаконичная древнегреческая эпиграмма, и поэма Гомера; басня с ее житейской «моралью» и философский роман; автобиографическая хроника, как бы списанная с натуры, и фантастика. Поэтому вначале излагается общая теория произведения как *художественного целого* (его полюса — *фрагмент* и *цикл*). Здесь опорные понятия — *содержание/форма* (их взаимодействие создает поле напряжения), *текст* (*основной* и *рамочный*); подчеркнута роль *заглавия* (*заголовочного комплекса*) — знака единства произведения, создающего ту или иную установку восприятия у читателя.

После уяснения общих свойств произведения обсуждаются вопросы литературной *классификации*, т.е. деления литературы на *роды* и *жанры*. Ввиду многочисленности и многообразия жанров обосновывается лишь методология их изучения, взаимодополняемость *конкретно-исторического* и *типологического* подходов.

В составе произведения (независимо от его родовой и жанровой принадлежности) выделены три основные стороны, непосредственно воспринимаемые в акте чтения: *предметный мир* (при этом различаются *объект* и *субъект* изображения), *композиция*, *речь*. Эстетическое единство всех сторон и приемов художественной формы составляет *стиль* произведения. Для его описания используется понятие *стилевой доминанты*; предложены оппозиции этих доминант применительно к предметному, композиционному, речевому уровням. В контексте эстетического подхода к искусству принципиально важно отнесение «мира произведения» к высшей, завершающей стороне художественной формы. Именно в образности произведения усматривается основной источник его *многозначности*.

¹ См.: Жирмунский В. М. Задачи поэтики [1919] // Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 22—26 (впервые книга вышла в 1925 г.); Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении // М. М. Бахтин. Тетралогия. — М., 1998. — С. 140—148 (впервые книга вышла в 1928 г.) и др. См. также: Чернец Л. В. Судьбы теоретической поэтики в России (вторая половина XIX — начало XX в.) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. — М., 1999.

² См.: Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. — СПб., 1996. — С. 240.

Композиция произведения имеет множество аспектов. Наиболее подробно рассмотрены *композиционно-речевые формы*: *повествование, описание, диалог и монолог, рассуждение*, а также понятие «*точка зрения*», ставшее в современном литературоведении надежным и тонким инструментом анализа композиции. В *художественной речи* традиционно вычленяются *стих и проза, лексико-семантические, интонационно-синтаксические, фонетические* особенности; отмечаются также выразительные возможности *графики*. Систематизированы формы *цитирования*, разные проявления и трактовки *интертекстуальности*.

Учение о произведении — это и проблемы его *генезиса* и *функционирования*. *Диалогическая* концепция искусства, из которой исходят авторы, требует особого внимания к вездесущей фигуре читателя: в качестве *адресата* он участвует в акте творчества; *образ читателя* может создаваться в самом произведении; совокупный *реальный читатель* — отечественный и иностранный, современник и потомок автора — определяет судьбу книги. В генезисе произведения констатируется взаимодействие *творческой воли автора* (очевидной при изучении *творческой истории, истории текста*) и *иррационального начала* (в частности, проявляющегося в воссоздании *архетипов*, свойственных мифологическому сознанию). Из многочисленных форм функционирования произведения рассмотрена его *интерпретация* читателями, критиками, переводчиками. Представлена утвердившаяся в литературоведении и критике аксиологическая шкала произведений: *классика, беллетристика, массовая литература (паралитература)*, при этом отмечена решающая роль времени в определении ценности и читательской судьбы произведения.

Завершающая часть учебника — «Литературный процесс» — вплотную подводит к дисциплине «Теория литературы». В рамках «Введения в литературоведение» освещаются только некоторые понятия, отражающие закономерности исторического развития литературы: *стадиальность* этого развития (в основу выделения стадий положена историческая типология *художественного сознания*), *литературное направление, национальное своеобразие литературы* (в основном на русском материале).

В книге есть краткий обзор отечественных словарей по терминологии литературоведения (начиная от «Словаря древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова 1821 г.). В заключение дан перечень рекомендуемых учебных книг и словарно-справочных изданий по теории литературы. Вместе с библиографиями, прилагаемыми к разделам и главам учебника (в их составлении наряду с авторами участвовал редактор книги), этот список (естественно, неполный) приглашает к дальнейшему изучению проблем теоретического литературоведения.

Часть первая

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Рус.: *эстетическое*; англ.: *aesthetic*; нем.: *ästhetische*; франц.: *esthétique*. Рус.: *художественность*; англ.: *high artistic value*; нем.: *künstlerische Vollkommenheit*; франц.: *valeur artistique*.

Эстетическое как отношение. — Понятия катарсиса и эмоциональной рефлексии. — Размежевание эстетического с гедонистическим, логическим, этическим. — Понятие вкуса. — Объективные и субъективные предпосылки эстетического: целостность и самоактуализация. — Художественное как эстетический род деятельности. — Соотношение материала, формы и содержания. — Соотношение образотворческого и семиотического начал художественной деятельности. — Условность, целостность, оригинальность и обобщенность художественного как законы искусства. — Коммуникативная природа художественности и закон адресованности.

Эстетическое (от греч. *aisthētikós* — чувствующий, чувственный) представляет собой особый род *отношений* человека к действительности. В этом качестве оно соотносимо с логическим, этическим (нравственным) и гедонистическим, образующими своего рода внешние границы эстетического в культуре.

Эстетическое отношение не следует понимать слишком узко и ограничивать любованием красотой предметов, любовным созерцанием явлений жизни. К сфере эстетического принадлежат также смеховые, трагические и некоторые иные переживания, предполагающие особое состояние катарсиса. Греческое слово «катарсис», введенное в теорию литературы Аристотелем, означает очищение, а именно: очищение аффектов (от лат. *affectus* — страсть, возбужденное состояние).

Иначе говоря, эстетическое отношение представляет собой *эмоциональную рефлексию*. Если рациональная рефлексия (от лат. *reflexio* — отражение) является логическим самоанализом сознания, размышлением над собственными мыслями, то рефлексия

эмоциональная — это *переживание переживаний* (впечатлений, воспоминаний, эмоциональных реакций). Такое «вторичное» переживание уже не сводится к его первичному психологическому содержанию, которое в акте эмоциональной рефлексии преобразуется культурным опытом личности.

Эстетическое восприятие мира сквозь одушевляющую призму эмоциональной рефлексии не следует смешивать с *гедонистическим* (от греч. *hedone* — наслаждение) удовольствием от реального или воображаемого обладания объектом. Так, эротическое отношение к обнаженному человеческому телу или его изображению является аффектом — переживанием первичным, инстинктивным. Тогда как художественное впечатление от живописного полотна с обнаженной натурой оказывается вторичным, одухотворенным переживанием (катарсисом) — эстетическим «очищением» эротического аффекта.

Принципиальное отличие эстетического (духовного) отношения от гедонистического (физиологического) наслаждения состоит в том, что в акте эстетического созерцания «я» бессознательно ориентируюсь на духовно солидарного со мной «своего другого». Самим любованием «я» невольно оглядываюсь на актуальный для меня в данный момент «взгляд из-за плеча». «Я» не присваиваю эмоционально рефлектируемое переживание себе, но, напротив, делюсь им с некоторого рода *адресатом* моей духовной активности. Как говорил М. М. Бахтин, «смотря внутрь себя», человек смотрит «глазами другого»¹, поскольку всякая рефлексия неустраимо обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания.

Логическое, будучи чисто познавательным, безоценочным отношением, ставит познающего субъекта вне познаваемого объекта. С логической точки зрения, рождение или смерть, например, не хороши и не плохи, а только закономерны. Логический объект, логический субъект, а также то или иное логическое отношение между ними могут мыслиться раздельно, тогда как субъект и объект эстетического отношения являются неслиянными и нераздельными его полюсами. Если математическая задача, например, не утрачивает своей логичности и тогда, когда ее никто не решает, то предмет созерцания оказывается эстетическим объектом только в присутствии эстетического субъекта. И наоборот: созерцающий становится эстетическим субъектом только перед лицом эстетического объекта.

Нравственное отношение как сугубо ценностное — в противоположность логическому — делает субъекта непосредственным участником любой ситуации, воспринимаемой этически. Добро и

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 312.

зло являются абсолютными полюсами системы моральных убеждений. Неизбежный для этического отношения нравственный выбор своей ценностной позиции (убежденности) уже тождествен поступку — даже в том случае, если он не будет продемонстрирован внешним поведением, — поскольку «фиксирует» место этического субъекта на своеобразной шкале моральных ценностей.

Эстетическая сфера человеческих отношений не является областью знаний или убеждений. Это сфера *мнений*, «кажимостей», отношений *вкуса*, что и сближает эстетическое с гедонистическим. Понятие *вкуса*, его наличия или отсутствия, степени развитости предполагает культуру восприятия, эмоциональной рефлексии, а именно: меру как дифференцированности восприятия (потребности и способности различать части, частности, оттенки), так и меру его интегрированности (потребности и способности концентрировать многообразие впечатлений в единстве целого).

В качестве вкусового отношения эстетическое представляет собой нераздельное (синкретичное) единство ценностного и познавательного, аналогичное синкретизму эстетических субъекта и объекта. В связи с этим для возникновения феномена эстетического необходимы предпосылки двоякого рода: *объективные* и *субъективные*. Очевидно, что без реального или воображаемого (потенциального, виртуального) объекта, отвечающего строю эмоциональной рефлексии созерцателя, эстетическое отношение невозможно. Но и в отсутствие субъекта такой рефлексии ничего эстетического (идиллического, трагического, комического) в жизни природы или в исторической действительности не может быть обнаружено. Для проявления так называемых эстетических свойств объекта необходима интенсивная эмоциональная жизнь человеческого «я».

Объективной предпосылкой эстетического отношения выступает *целостность* — т.е. *полнота и неизбыточность* — таких состояний жизни, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»¹. Целостность служит нормой вкуса в такой же мере, в какой непротиворечивость служит нормой логического знания, а жизненная благотворность — нормой этического поступка. При этом нечто логически противоречивое или нравственно вредоносное (злое) вполне может производить весьма целостное, иначе говоря, эстетическое впечатление.

Впечатляющую целостность (завершенность) объекта созерцания обычно именуют словом «красота», но характеризуют им по преимуществу внешнюю полноту и неизбыточность явлений. Между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и

¹ Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. — М., 1935. — Т. 1. — С. 178.

души (личности). Более того, личность как внутреннее единство духовного «я» есть высшая форма целостности, доступной человеческому восприятию. По замечанию А. Н. Веселовского, эстетическое отношение к какому-либо предмету, превращая его в эстетический объект, «дает ему известную целостность, как бы личность»¹.

В реальной действительности абсолютная целостность в принципе недостижима: ее достижение означало бы завершенность, остановку самого процесса жизни. (Ср.: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» из «Фауста» Гёте.) Вступить в эстетическое отношение к объекту созерцания означает занять такую «внежизненно активную позицию» (Бахтин), с которой объект предстанет столь целостным, сколь это необходимо для установления в акте эмоциональной рефлексии «резонанса... между встречающимися друг с другом реальностями — разьединенной частицей, которая трепещет при приближении к Остальному»², и целостностью мира. Но и личность, со своей стороны, должна обладать при этом некоторой внутренней целостностью, позволяющей достичь того духовного состояния, «как будто это две чаши весов (я и природа) приходят в равновесие, и стрелки останавливаются»³. Внутренняя целостность «порядка в душе» (М. М. Пришвин) представляет собой духовную сосредоточенность человеческого «я», или, в терминах гуманистической психологии, — его *самоактуализацию*⁴. Такое состояние личности носит творческий характер и составляет субъективную предпосылку эстетического отношения.

Синкретизм эстетического говорит о его древности, изначальноности в ходе ментальной (интеллектуально-психологической) эволюции человечества. Первоначально «причастная вненаходимость» человека как духовного существа, присутствующего в материальном бытии окружающей его природы, реализовывалась в формах мифологического мышления. Но с выделением из этого синкретизма, с одной стороны, чисто ценностного этического (в конечном счете, религиозного) мироотношения, а с другой — чисто познавательного логического (в конечном счете, научного) миропонимания — эстетическое мировосприятие сделалось основой художественного мышления и соответствующих форм деятельности.

* * *

Художественное есть род человеческой деятельности, предполагающей достижение совершенства своих изделий (эстети-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 499.

² Тейяр де Шарден П. Феномен человека. — М., 1965. — С. 261.

³ Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. — М., 1984. — Т. 7. — С. 323.

⁴ См.: Маслоу А. Психология бытия. — [М.], 1997 и др. работы этого автора.

ческой их целостности) как «рубежа», который, говоря словами И. Канта, «не может быть отодвинут»¹. Иначе говоря, искусство (область такой деятельности), и в частности искусство слова, является собой высшую форму эстетических отношений. «Эстетическое созерцание природы, — писал Бахтин, — эстетические моменты в мифе, в мировоззрении <...> сумбурны, неустойчивы, гибричны. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»².

Эмоциональная рефлексия (эстетическое) является духовным истоком созидания произведений искусства (художественного). Так, аффект скорби — переживание нравственное и вполне духовное, но первичное и непосредственное, завладевающее человеком, который от горя может утратить контроль над собой. Для сообщения о своем горе ему достаточно первичной знаковой системы (языка). Чувство же, высказываемое в элегии, сочиненной по поводу утраты, — переживание вторичное и опосредованное (в частности, опосредованное жанровой традицией). Это «очищение» аффекта скорби требует от автора творческого самообладания, т. е. одухотворенного овладения своей эмоциональной жизнью и, как следствие, обращения ко вторичной знаковой системе — художественному языку элегической поэзии.

Эстетическая деятельность является деятельностью переоформляющей, придающей чему-либо новую, вторичную *форму*. Разного рода ремесла приносят эстетический момент в практическую деятельность изготовления вещей в той мере, в какой их «украшают», т. е. придают им дополнительную значимость. Однако в области искусства, *не выполняющего утилитарной функции*, переоформляющая эстетическая деятельность направлена не на *материал*, из которого «изготавливаются» тексты, а на *жизненное содержание* первичных переживаний. Порождаемый этой деятельностью эстетический объект М. М. Бахтин определял как «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение»³.

Всякое переживание ценностно, оно состоит в том, что явление кажется таким или иным, т. е. приобретает для субъекта жизни определенную «кажимость». Эстетическая деятельность художника состоит в переоформлении этих кажимостей, или, говоря иначе, в сотворении новых образов жизни, новых форм ее восприятия в воображении. Сотворение *духовной реальности воображенного мира* выступает необходимым условием искусства. Без этого никакая семиотическая (знаковая) деятельность состав-

¹ Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 325.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 22.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 17.

ления текстов не обретает художественности. Точно так же, как никакая игра воображения без ее семиотического запечатления в текстах еще не принадлежит к сфере искусства.

Художественный *образ* — это тоже кажимость, т.е. «несуществующее, которое существует» (Гегель), не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении — в замещающей (вторичной) реальности. Однако кажимость образа в искусстве наделена (в отличие от кажимости жизненного переживания) свойствами знака: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка; 2) служит воображенным аналогом какой-то иной действительности; 3) обладает какой-то концептуальностью (смыслом).

В то же время эстетическую деятельность *невозможно свести к семиотической*. Внешняя или внутренняя (мысленная) воспроизводимость является необходимой характеристикой знакового поведения. Если упорядочение соотносимых с языком знаков в тексты не может быть никем воспроизведено, оно утрачивает свою семиотическую функцию, ибо к области языка принадлежит только то, что может повторяться.

Эстетическая деятельность, напротив, не предполагает воспроизводимости, поскольку не сводится к простому созиданию, но оказывается творением — беспрецедентным созиданием. *Невоспроизводимость* — важнейшая характеристика творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда, а подлинным произведением искусства может быть признано лишь нечто поистине уникальное. Основатель философской эстетики Александр Баумgarten (первый том его труда вышел в 1750 г.) называл произведение искусства *гетерокосмосом* — другим (сотворенным) миром.

Даже запечатление в произведении литературы или живописи исторического лица является не простым воспроизведением, а сотворением его аналога, наделенного семиотической значимостью и эстетически концептуальным смыслом. Если мы имеем дело с эстетической деятельностью, а не с ремесленной имитацией черт облика или фактов биографии, то под именем реального исторического деятеля (скажем, Наполеона в «Войне и мире») обнаруживается вымышленная автором человеческая личность — ценностная кажимость (образ) его исторического прообраза. Личность героя оказывается субституцией (от лат. *substitutio* — подстановка), замещением первичной реальности, исторического человека — реальностью вторичной, мысленно сотворенной и эмоционально отрефлектированной.

Эстетическое содержание эмоциональной рефлексии обретает в искусстве образную форму творческого воображения: не вымысла относительно окружающей действительности (это было бы ло-

жью), а вымысла принципиально новой реальности. Способность к такой деятельности И. Кант называл «гениальностью» и характеризовал ее как «способность создать то, чему нельзя научиться»¹. А Ф. В. Й. Шеллинг вслед за Кантом полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность»². Впрочем, у искусства имеются и некоторые иные фундаментальные законы.

Образотворческая природа искусства, проявляющая себя в «законе оригинальности» (принципиальной невоспроизводимости творческого акта), обусловлена его эстетической природой, и притом обусловлена двояко.

Во-первых, вторичное переживание (эмоциональная рефлексия) осуществимо только в условиях вторичной же (воображенной) реальности. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь условно, поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но опосредованные, обусловленные художественной субституцией рефлексии: переживания переживаний. Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация мгновенно исчезнет. В этом смысле можно говорить об **условности** как первом законе искусства.

Во-вторых, предпосылкой эстетического отношения, как уже говорилось выше, служит целостность. Эстетическое переобразование чего бы то ни было является его оцельнением — приданием оформляемому *завершенности* (полноты) и *сосредоточенности* (неизбыточности). А подлинная завершенность остановленного мгновения достижима только в воображении (завершение действительной жизни оборачивается смертью).

В качестве текста (внешне) произведение искусства принадлежит первичной реальности жизни. Поэтому текст в иных случаях может оставаться и неоконченным (ср. пропуски строф в «Евгении Онегине»). Но вымышленный «гетерокосмос», дабы восприниматься «новой реальностью», требует оцельняющего завершения. Сотворение виртуальной целостности воображенного мира представляет собой неотменимое условие его художественности и позволяет говорить о законе **целостности**, согласно которому «в настоящем художественном произведении... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения»³.

Принципиально важным следствием из этого фундаментального закона художественности является практическая неразрывность содержания и формы произведения искусства как граней

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1967. — Т. 3. — С. 79.

² Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. — М., 1966. — С. 148.

³ Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Собр. соч.: в 22 т. — М., 1983. — Т. 15. — С. 147.

единого целого. Это существенным образом отличает условность искусства от условности всех иных семиотических практик текстопорождения.

Завершенность и сосредоточенность художественной реальности вымышленного мира достигается благодаря наличию у него абсолютного «ценностного центра» (Бахтин), какой в реальном течении окружающей нас жизни отсутствует. Таким центром здесь выступает инстанция героя, к которому автор относится эстетически как к полноценному человеческому «я», как к личностной форме целостности бытия.

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные сведения о мире и жизни, однако все они для искусства факультативны и неспецифичны. Собственно же художественное высказывание, по мысли Б.Л. Пастернака, доверенное романному герою, это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное»; в конечном счете, «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования»¹. Предметом эстетического «утверждения» выступает единичная целостность личностного бытия: *я-в-мире* — специфически человеческий способ «существования» (внутреннее присутствие во внешней реальности).

Всякое «я» уникально и одновременно универсально: любая личность является таким *я-в-мире*. Отсюда сформулированный Шеллингом парадокс художественности: «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»². «Вы говорите, — писал Л.Н. Толстой Н.Н. Страхову, — что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных людях не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»³. «Чувство себя самого», по рассуждению Пришвина, «это интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”»⁴.

Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна. Между тем художественная реальность героя — это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Вследствие этого, словами Гегеля, «духовная

¹ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. — М., 1989. — С. 329, 330, 530.

² Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. — М., 1966. — С. 149.

³ Толстой Л.Н. Письмо Н.Н.Страхову от 3 сент. 1892 // Собр. соч. — Т. 19—20. — С. 250.

⁴ Дневники Пришвина / Публ. Л.Рязановой // Вопр. лит. — 1996. — № 5. — С. 96.

ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок... в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»¹. Приобщение к знанию такого рода обогащает наш духовный опыт внутреннего (личностного) присутствия во внешнем мире и составляет своего рода стержень художественного восприятия.

Парадоксальность художественного — в его одновременной единичности и всеобщности — может быть охарактеризована как взаимодополнительность закона **индивидуации (оригинальности)** и закона **генерализации** (обобщенности).

Героями литературных произведений порой оказываются не только люди, но, кем бы они ни были, они представляются в окружающей их обстановке обладателями внутреннего «я». С другой стороны, не все человеческие фигуры литературного текста наделяются таким качеством; в подобном случае они выступают элементами фона, внешних обстоятельств внутренней жизни. Эстетическая деятельность по сотворению художественной реальности есть «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира². Художественное содержание может служить вместилищем разнообразных знаний и убеждений, но в последней своей глубине оно всегда оказывается некоторым концептом *я-в-мире* (экзистенции). Стержнем художественности произведения как эстетической целостности является то или иное понимание внутреннего присутствия личностного начала во внешнем (безличном, сверхличном, межличностном) бытии природы, истории, общества.

Искусство есть высшая, деятельная форма эстетических отношений. Творчество художника — это знаковая, текстопорождающая практика, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни человека и формирующая сферу эстетических отношений между людьми, поскольку в основе своей искусство есть деятельность *коммуникативная*. Оно, как впервые со всей определенностью было сформулировано в конце XIX в. Л. Н. Толстым, «есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, которое соединяет их в одном и том же чувстве»³.

Это свойство позволяет рассматривать произведение искусства как высказывание, понятое в качестве *коммуникативного события*, или *дискурса* (от франц.: *discours* — речь, разговор). Данный термин в последние десятилетия широко употребителен

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т. 1. — С. 35.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — С. 163 и др.

³ Толстой Л.Н. Что такое искусство? — С. 80.

для обозначения жанровой и смысловой цельности текстуально-речевого оформления актов сознания, ориентированных на другое сознание, на адресата. Дискурсивная практика порождения высказываний неизбежно реализует некоторую коммуникативную стратегию взаимодействия сознаний. Утвердившийся в XX в. повышенный интерес к этой стороне художественной деятельности открывает еще один закон искусства: закон *адресованности*.

Художественное целое, именно «как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе»¹. При этом внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественную специфику. Эстетическая (внутренняя) адресованность состоит в том, что произведение — в силу условной замкнутости и сосредоточенности своего воображенного мира — заключает в себе уготованную читателю внутреннюю точку зрения, с которой этот мир только и открывается во всей своей целостности. Обладателем такой точки зрения выступает виртуальный (предельно возможный) адресат художественного произведения, «концептированная личность, являющаяся элементом не эмпирической, а эстетической реальности»². Что же касается реального читателя, зрителя, слушателя, то, по словам Г.Г.Гадамера, «понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается... с самим собой», поскольку «язык искусства... обращен к интимному самопониманию всех и каждого»³.

Адресованность художественного дискурса состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Согласно классической формулировке А.А.Потебни, «искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства»; содержание художественного произведения «действительно условлено его внутреннею формою, но могло вовсе не входить в расчеты художника»; поэтому «сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя»⁴. В соответствии с законом адресованности произведение искусства — всем строем своей художественности — подразумевает адресата,

¹ Мандельштам О. Э. Слово и культура. — М., 1987. — С. 54.

² Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. — Куйбышев, 1990. — С. 29.

³ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 263.

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

для которого художественное восприятие станет не разгадкой авторского замысла, но индивидуальным путем к общему смыслу.

Генерирующим такой смысл строим художественного целого, или «модусом» художественности, выступает та или иная исторически продуктивная модель присутствия личностного «я» (внутренней целостности) в объемлющем его мире (внешней целостности). Эти модификации творческого завершения (оцельнения) художественной реальности характеризуются посредством соответствующих *модусов художественности*.

Литература

- Адорно Т. В.* Эстетическая теория / пер. с нем. — М., 2001.
- Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. — М., 1962.
- Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
- Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М., 1986.
- Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. — М., 1989.
- Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.
- Волков И. Ф.* Литература как вид художественного творчества. — М., 1985. (Гл. 1—2.)
- Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного / пер. с нем. — М., 1991.
- Гартман Н.* Эстетика / пер. с нем. — М., 1958.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. — М., 1968. — Т. 1.
- Гей Н. К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. — М., 1975.
- Гиришман М. М.* Литературное произведение. Теория художественной целостности. — М., 2007. (Ч. I.)
- Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польск. — М., 1962.
- Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 318—337.
- Кроче Б.* Эстетика // Б. Кроче. Антология сочинений по философии: пер. с ит. — СПб., 1999. (Ч. 7.)
- Лукач Д.* Своеобразие эстетического / пер. с нем. — М., 1986. — Т. 2.
- Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология / пер. с нем.; отв. ред. И. П. Смирнов, Д. Уффельман, К. Шрамм. — СПб., 2001.
- Поспелов Г. Н.* Искусство и эстетика. — М., 1984.
- Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.
- Роднянская И. Б.* Художественность // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — М., 1975. — Т. 8.
- Рымарь Н. Т., Скобелев В. П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. — Воронеж, 1994.
- Соловьев Вл. С.* Общий смысл искусства // Соч.: в 2 т. — М., 1988. — Т. 2.