

83.3

Г-45

О. Гибралтарская

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕД- ЧЕСКИХ УЧЕНИЙ



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

Гибралтарская Оксана Николаевна

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

Учебное пособие



ТАШКЕНТ
“Innovatsiya-Ziyo”
2020

УДК: 882
ББК: 83.3(2Нје)
Г 461

Гибралтарская Оксана Николаевна
История литературоведческих учений /Учебное пособие/ –
Ташкент: “Innovatsiya-Ziyo”, 2020, 156 стр.

Данный учебник составлен в соответствии с дисциплиной «История литературоведческих учений», являющейся фундаментальной в профессиональной подготовке магистрантов по специальности 5А 120101 – «Литературоведение (русская литература)».

Рецензенты:

д.ф.н. Петрухина Н.М. (УзГУМЯ)

проф. Миркурбанов Н.М. (НУУз)

**ДОПУЩЕНО К ПЕЧАТИ МИНИСТЕРСТВОМ ВЫСШЕГО И
СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН.**

© Гибралтарская О., 2020.
© “Innovatsiya-Ziyo”, 2020.

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа является второй частью учебника-хрестоматии «История литературоведческих учений» и иллюстрирует материал в соответствии с логикой развития литературоведческой мысли в условиях удивительнейшей реальности XX века: формальные школы, мифологическая критика, психоаналитическая критика, структурализм, семиотика, антропология, герменевтика. Если XIX век – это время формирования академического литературоведения, взаимодействия крупнейших исследовательских школ, когда изыскания ученых могли рождаться в недрах одной и быть продолжены в другой: например, работа А.Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» 1857 года иллюстрирует основные принципы мифологической школы, тогда как сочинения «Общественное движение в России при Александре I» 1871 года, «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов» 1873 года, «Белинский. Его жизнь и переписка» 1876 год, «История русской этнографии» 1890-1892 годы, «История русской литературы» 1898-1899 годы характеризуют его как самого значительного представителя культурно-исторической школы в русском литературоведении); также Алексей и Александр Веселовские начинали свои исследования в рамках культурно-исторической школы, затем один из братьев стал основоположником сравнительно-исторического литературоведения, то в XX столетии количество литературоведческих школ и учений исчисляется уже десятками, их споры носят непримиримый, даже ожесточенный характер.

Поскольку для литературоведения второй половины XIX века свойствен интерес к содержательной стороне литературы и основные академические школы очень мало внимания уделяли форме художественного произведения, в науке XX века обозначился значительный интерес к анализу формы, и первенство здесь принадлежало русскому литературоведению, в частности, формальной школе. Затем в силу объективных исторических причин развитие русского литературоведения шло искусственным идеологически пролонгированным путем, это обусловило то, что ключевое значение приобретают исследования английских и американских критиков. XX столетие становится «веком критики»: развиваются этическая, эстетическая, немифологическая, психоаналитическая, рецептивная и феноменологическая критика; в отличие от XIX века, когда критика занимала по отношению к литературе служебное место, в XX веке критика ставится выше художественного творчества и употребляется как синоним понятия «литературоведение». Следует отметить, что такое положение было характерно для западноевропейского литературоведения, в русском же критика определяется как часть литературоведения наряду с историей и теорией литературы и ряда вспомогательных дисциплин, хотя были

различные попытки также употреблять термин «критика» в расширительном значении.

Как правило, современные критические методологии, разработанные той или иной школой, получают международное распространение. Таковы, структурализм, семиотика, деконструктивизм, герменевтика, аксиология и др. Современное литературоведение стало играть ведущую роль среди гуманитарных наук, впитав в себя самые разнообразные области человеческого знания – философию, социологию, психологию, языкознание и ряд других. Все современное литературоведение делится на два основных потока – сайентистский и антропологический. Сайентисты (наука) стремятся разрешить проблемы литературы, опираясь на достижения различных областей науки, продолжая во многом усилия позитивистов XIX века. Представители антропологического направления исходят из убеждения, что литература – особый вид человеческой деятельности, не поддающийся строго научному истолкованию. В теориях различных антропологических школ, ищущих собственные антипозитивистские методы анализа, иногда чувствуются отголоски романтического понимания творчества.

Цель учебника-хрестоматии «История литературоведческих учений» – обеспечить магистрантов, обучающихся по специальности Литературоведение (русская литература), дополнительным материалом, раскрывающим суть основных терминологических понятий и методов исследования; характеристику достижений и недостатков научных направлений литературоведческой мысли. Во второй части наиболее подробно рассмотрена русская формальная школа, поскольку в ее недрах сформировались взгляды достаточно разных ученых, определивших основные векторы развития русского литературоведения, семиотический аспект представлен на примере Московско-Тартуской школы, отдельно проанализировано наследие М.М. Бахтина. Специфика таких течений, как импрессионистская критика, «новая критика», феноменологическая критика, рецептивная критика, деконструктивизм представлены лишь обзорно.

Тексты, приведенные в учебнике-хрестоматии, отбирались в соответствии с концепцией изложения материала: в основном соблюдался хронологический принцип, имеющий историко-литературную направленность, что позволило проследить основные этапы развития литературоведческой мысли в XX веке, нашедшей свое оформление в русской формальной школе (10-е – 20-е годы), мифологической критике (10-е – 60-е годы), психоаналитической критике (1920-е годы), структурализме (50-е – 70-е годы), семиотике (60-е – 80-е годы) и современных концепциях. В соответствии с конкретной направленностью специальности основное внимание уделяется истории русского литературоведения. Все приведенные в книге научные тексты снабжены вопросами и заданиями, помогающими проанализировать и усвоить прочитанное.

РУССКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Начиная с 10-х годов XX века художественный текст преимущественно изучался с позиций формальных методов. Рассмотрение формы, прежде всего поэтической, позволяло использовать общенаучный инструментарий, вычленять существенные черты произведения и формулировать более точные и обоснованные выводы. По этому поводу В. И. Тюпа отмечает: «Значительный вклад в становление аналитического подхода внесли ученые, представлявшие так называемую формальную школу»¹. По мнению ученого, работы Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. В. Томашевского, В. М. Жирмунского следует отнести по преимуществу к теории литературы. Сам В. И. Тюпа считает: «Практика аналитического рассмотрения отдельных произведений в их внутренней целостности образует область научного познания, в равной степени близкую как истории литературы, так и ее теории, но не сводимую ни к первой, ни ко второй»². Русская формальная школа сосредоточила внимание на изучении формы, и первую очередь стихотворной, поскольку культурно-историческая, духовно-историческая, мифологическая школы рассматривали произведение не столько как эстетический объект, сколько как «документ эпохи», «выражение» духа народа, общества, культуры, истории.

Просуществовав только с середины 10-х до середины 20-х годов, русская формальная школа тем не менее оказала большое влияние на литературоведческую мысль XX столетия. Идеи, выдвинутые русскими формалистами, дали первоначальный толчок развитию подобных методов исследования во многих странах. В современном литературоведении изучение композиции произведения, в частности, в отношении к рассказчику, представлено в работе Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» Хотя С.И. Сухих в работе «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения» считает, что «формализм как особый подход к анализу явлений искусства начал формироваться первоначально на Западе, причем в сфере искусствоведения, на почве изучения *изобразительного* искусства, а не в литературоведении»³. Вполне соглашаясь со второй частью высказывания, подчеркнем, что в филологической науке пальма первенства принадлежит русской формальной школе. Об этом пишет Н.П. Медведев: «Наши формалисты вообще ни на кого не опираются и ни на кого не ссылаются, кроме как на себя самих»⁴. Следует отметить, что С.И. Сухих оговаривает

¹ Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учебное пособие. – М.: Академия, 2009. – С. 3.

² Там же.

³ Сухих С. И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КниТиздат», 2001. – С. 6.

⁴ Медведев Н. П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – Д., 1928. – С. 59.

этот факт и даже исходит из того, что «западноевропейский формализм не оказал никакого влияния на возникновение и развитие русской формальной школы»¹. Далее в работе представлена подробная информация об истории возникновения формальной школы, в частности, первые выступления:

1. В. Шкловский «Воскрешение языка» (1914).

2. Два «Сборника по теории поэтического языка» (1916, 1917).

3. «Поэтика» (1919).

Обозначены такие центры формирования, как «пушкинский семинар», который основал в 1908 г. и в течение ряда лет вел в Петербургском университете профессор С.А. Венгеров², «группа лингвистов из школы Бодуэна де Куртене, в частности, Лев Якубинский и Е.Д. Поливанов» и «Московский лингвистический кружок, основателями и участниками которого стали внук Буслаева Петр Богатырев – будущий крупный фольклорист, Роман Якобсон – один из лидеров формальной школы на ее раннем этапе, до его отъезда за границу (в Прагу), Г.О. Винокур и другие лингвисты, интересовавшиеся поэтикой и поэтическим языком и разрабатывавшие проблемы функциональной лингвистики»³. На наш взгляд, в рамках курса история литературоведческих учений актуальным представляется рассмотрение деятельности русских формалистов в составе двух групп. Первая именовала себя «Обществом изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), вторая – «Московским лингвистическим кружком». Членами этих групп и сочувствующими им были многие известные ученые-лингвисты и литературоведы. Среди них – В. Виноградов, Е. Поливанов, Л. Якубинский, В.М. Жирмунский, Г. Винокур, Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский и ряд других.

В данном учебнике-хрестоматии мы рассмотрим работы В. Виноградова и В.М. Жирмунского, представляющие критический взгляд на концепцию формалистов, представим концепцию Р. Якобсона, позицию Г. Винокура и отдельно охарактеризуем труды Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, которых С.И. Сухих считает «ядром формальной школы»: «Именно члены ОПОЯЗовской «третройки» (В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Ю.Тынянов) и Р.Якобсон стали ядром «формальной школы» на этапе ее формирования, основными «генераторами идей»⁴. Несмотря на то, что работа В. Шкловского «Воскрешение языка» считается первым выступлением в русской формальной школе, на наш взгляд, ключевое значение имеет статья

¹ Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001. – С. 7.

² Там же. – С. 9.

³ Там же. – С.

⁴ Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001. – С. 10.

«Искусство как прием», поэтому мы предлагаем следующую последовательность: Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский.

Основополагающим в подходе русских (как, впрочем, и всех других) формалистов к художественному произведению (прежде всего к поэтическому) было утверждение, что именно форма делает поэзию поэзией, определяя специфику последней. Содержание стихотворения можно пересказать без использования рифмы, ритма, то есть разрушив его форму, но при этом улетучивается и поэтическое впечатление. Поэзия исчезает.

Таким образом, поэтической форме, поэтическому языку придавалось первоочередное значение. Более того, признавалась возможность саморазвития поэтической формы вне зависимости от содержания. Это были радикально новые взгляды на поэзию. До этого форма понималась скорее как служанка содержания. Издавна наиболее выдающиеся литературные мыслители от Аристотеля до Белинского уделяли большое внимание и форме произведения, все же только в XX веке вспыхнул подлинный ее культ.

И начало ему было положено русскими учеными.

Фундаментальное значение, в первую очередь, играли работы Н.В. Виноградова, которые заложили основы современного литературоведения и широко применяются в филологической науке XXI века, показательной в этом отношении является международная конференция «Виноградовские чтения», организованные при представительством РОССОТРУДНИЧЕСТВА Российской Федерации и проводимые в Ташкенте.

Научная деятельность В.М. Жирмунского связана с разработкой общих филологических проблем, что подтверждает факт интерпретации его деятельности и как языковеда («Академик В.М. Жирмунский как языковед»), и как выдающегося литературоведа, который занимался вопросами теории и истории литературы («Рифма, ее история и теория», «Вопросы теории литературы», «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы»), сравнительным литературоведением («Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса», «Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки»), кроме того, ключевое значение для науки играли его труды по вопросам восточной культуры «Узбекский народный героический эпос», «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка». С опорой на труды В.М. Жирмунского в этой области науки Узбекистана действует фундаментальная школа сравнительного литературоведения. Как известно, В.М. Жирмунский находился в эвакуации в Ташкенте и был профессором историко-филологического института при Среднеазиатском государственном университете.

Как считает С.И. Сухих, Р. Якобсон входил в «ядро «формальной школы» на этапе ее формирования»¹, затем он эмигрировал в Прагу, где создал вместе с Н. Трубецким Пражский лингвистический кружок и возглавил одну из классических ветвей лингвистического структурализма. Концепция Р. О. Якобсона оказала влияние на развитие семиотических исследований, в частности его классификация, которая разграничивает метафорические и метонимические художественные сообщения². Переехав в США, Р. Якобсон стал профессором Гарвардского университета, участвовал в создании универсальной фонологической системы, собрание сочинений его работ было опубликовано еще при его жизни.

Основные труды Г. Винокура опубликованы в сборниках «Филологические исследования», «О языке художественной литературы». Составители первого в 1990 году отмечают: «Первый и единственный сборник трудов Григория Осиповича Винокура (1896-947) – «Избранные работы по русскому языку» – был выпущен в свет 30 лет назад. <...> многие его исследования (по теории и истории литературы, по общему и русскому языкознанию) до сих пор не опубликованы. <...> Составители оказались перед вопросом, следует ли дать читателю хотя бы общее представление о разных сторонах творчества ученого (как это было сделано в издании 1959 г.) или, наоборот, подготовить по возможности полное и комментированное собрание работ в какой-нибудь одной области. Мы предпочли второй путь, остановив свой выбор на лингвистической поэтике, или, как говорил сам Винокур, на «поэтическом языкознании» – эта дисциплина, занимающая пограничное положение между языкознанием и литературоведением, как нельзя более полно обнаруживает общефилологический пафос исследований Винокура. Теоретическая поэтика, язык литературы, стиховедение – в этом кругу сосредоточены почти все работы, собранные в книге. Вынужденная ограниченность проблематики позволила нам представить ее в самых разных вариациях: хронологических (20-е и 40-е годы), тематических (Грибоедов, Пушкин, Баратынский, Хлебников и футуристы), жанровых (программные статьи, теоретические и исторические исследования, обзоры, рецензии, эссе)»³. Издание имело ключевое значение в представлении научного наследия Г. Винокура.

Сборник «О языке художественной литературы» 1991 года включает в себя Предисловие В. Григорьева, замечания От составителя и важнейшие работы исследователя, в частности, о творчестве А.С. Пушкина, языке В. Маяковского, которые помещены в Отдел III (Практика), Отдел II (Методология) – это работа «Критика поэтического текста» с

¹ Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КниТиздат», 2001. – С. 10.

² См.: Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Poets of Language. – The Hague, 1956.

³ Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – С. 3,5.

Примечаниями. Отдел I (Теория) включает работы «Понятие поэтического языка» и «Об изучении языка литературных произведений» с Примечаниями. Наиболее известной из представленных в сборнике является работа «Маяковский – новатор языка», которая состоит из трех глав: «Проблема», «Анализ», «Характеристика» и исследования, посвященного трагедии «Борис Годунов», в частности, «Язык «Бориса Годунова».

В целом издание снабжено дополнительными разделами («Г.О. Винокур – педагог», «Основные работы Г.О. Винокура по языку художественной литературы, не вошедшие в настоящее издание»), последний из которых задает перспективу дальнейшего изучения научных трудов Г. Винокура.

Ю.Н. Тынянов анализировал прозу и поэзию, пытаясь выделить их отличительные особенности и общее основание: «Деформация звука равнозначна значению – конструктивный принцип прозы. Деформация значения равнозначна звучанию – конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены взаимоотношения этих двух элементов – движущий фактор и прозы и поэзии».

В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов ввел понятие «единства и тесноты стихового ряда». Это была гипотеза, в дальнейшем подтвержденная статистически. В разных стихотворных размерах различные по количеству слогов и месту ударения слова имеют разную комбинаторику. Например, в 3-х стопном ямбе невозможно сочетание слов «широкий люди» или «белое вино» (внутри строки). Ю. Тынянову принадлежат исследования по творчеству Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока. По отношению к последнему исследователь отмечает: «Литературные выступления А. Блока в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока»¹, тогда как в статьях поэта-символиста о литературе своеобразно анализируются произведения начала XX века. С точки зрения А. Блока, современная ему литературная эпоха проходит под знаком лирики, которая проникает «всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение и, наконец, в драму. И влияние современной лирики – искусства передачи тончайших ощущений – может быть, было особенно пагубно для драмы[...]Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму»². Анализируя развитие драмы в России, А. Блок отмечает: «драматическая техника – это великая и тайная пружина, которую в Европе напрягали века[...]случайна в России, ее просто нет здесь»³. По мнению А. Блока, подтверждением его высказывания является тот факт, что у таких значительных русских драматургов как А.С. Грибоедов, А.Н. Островский, А.П. Чехов не было предшественников, и нет достойных последователей.

¹ Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Сов. писатель, 1965. – С. 248.

² Блок А. А. О драме // Блок А. А. Собрание сочинений в шести томах. – М.: Правда, 1971. – Т. 5. – С. 152.

³ Там же – С. 155.

Признаком драматической техники, который отсутствует у русских драматургов, А. Блок считает «цельность» произведения: «Очень мало писателей, у которых вся драма и каждое ее действие само по себе - как полная чаша. Такова была драма Ибсена, у которого в руках драматический материал был как мягкий воск. Драмы Ибсена расположены в порядке тех вопросов, которые возникали перед его сознанием; и в этом только смысле, каждая его драма служит продолжением предыдущей, и драмы эти связаны как главы автобиографии»¹.

Ю. Тынянов, рассматривая творчество Достоевского и Гоголя, дал своей работе подзаголовок «к теории пародии» и определил литературную традицию как «отправление, отталкивание»². К этой же проблеме исследователь возвращается и пытается выделить пародическую форму и пародийную функцию. Первая от второй отличается, по мнению Тынянова: «отсутствием направленности на какое-либо произведение»³, хотя обговаривается, что между ними может быть «более и менее устойчивая связь»⁴.

Б. Эйхенбаум в 1918 году опубликовал статью «Как сделана «Шинель» Гоголя», которую принято рассматривать в качестве важнейшего манифеста ОПОЯЗа. Важнейшие общетеоретические положения Б. Эйхенбаум конкретизирует на примере анализа «Шинели». В частности, исследователь отмечает: «Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное»⁵.

Основные работы В. Шкловского сосредоточены на анализе художественного текста. В работе «Искусство как прием» исследователь утверждает, что из-за работ А. А. Потебни стало хрестоматийным пониманием искусства, как мышления образами. В качестве альтернативы такого понимания В. Шкловский выдвигает тезис «искусство как прием», поскольку, по его мнению, «вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»⁶. То есть внимание исследователя с плоскости «что» является объектом изучения смещается в плоскость «как» сделан тот

¹ Блок А.А. О драме // Блок А. А. Собрание сочинений в шести томах. - М.: Правда, 1971. - Т. 5. - С. 155.

² Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - С. 198.

³ Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - С. 290.

⁴ Там же, 291.

⁵ Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. - Л.: Художественная литература, 1969. - С. 306.

⁶ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Статьи - воспоминания - эссе (1914-1933). - М.: Сов. писатель, 1990. - С. 60.

ний иной художественный текст: акцентируется внимание на приемах, при помощи которых организовано произведение искусства.

В указанной выше работе С.И. Сухих критически анализирует теорию поэтического языка, теорию литературного произведения, теорию жанра, теорию литературной эволюции и в итоге отмечает: «Тем не менее формальная школа оставила в литературоведении XX века очень глубокий след, оплодотворив своими идеями целый ряд научных направлений прошедшего столетия, самыми крупными из которых были англо-американская «новая критика» (New Criticism) и структурализм. Кроме того, частные наблюдения формалистов над отдельными сторонами внешней формы литературных произведений, так же как и ряд теоретических идей, о которых говорилось в предыдущих главах, безусловно, сохраняют свое научное значение и входят в действующий арсенал науки о литературе»¹. Естественно, что концепции представителей русской формальной школы в современном литературоведении играют значительную роль.

В.В. Виноградов

В.В. Виноградов в таких трудах, как «Стиль «Пиковой дамы», «Черки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв.», «О языке Толстого», «О языке художественной литературы» фундаментально рассмотрел язык прозаических произведений. Работы В.В. Виноградова, постулирующие различие прозаических и драматических произведений, позволяют актуализировать жанровую специфику. Кроме того, особое значение имеют работы, в которых происходит констатация разнообразных взаимодействий устной и письменной речи, монолога и диалога, утверждение о необходимости классификации этих явлений, дифференциации между стихом и прозой, и драмой, поскольку в художественном произведении присутствуют и играют существенную роль другие области духовного раскрытия, например, мимика, жесты, пластические движения. В особенности постулируемое В.В. Виноградовым разграничение прозы и драматических произведений в аспекте анализа монолога и диалога: «Художественная проза, являя монологическую речь, хотя и перерезанную диалогами, представляет сложное типологическое многообразие монологических конструкций и их смешанных форм»². При этом исследователь акцентирует внимание на жанровых особенностях: «Диалогическая речь является составною частью словесной ткани разных типов прозы, например, новеллы, романа, и разных форм стиха. Вместе с тем она организует самостоятельные

¹ Сухих С.И. «Генезисическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КниТиздат», 2001. – С. 157.

² Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – С. 73.

литературные жанры драматических произведений»¹. Как отмечает ученый: «Функции ее, приемы построения и семантика элементов могут резко различаться в каждом круге явлений»². Особый интерес представляет соотношение монологической и диалогической речи в прозаических и драматических произведениях, поскольку в области прозы мы имеем возможность проанализировать смешанные формы речи, в частности в «повести и новелле»³, и более чистые типы диалога в драме. Как указывал В. В. Виноградов, для прозы характерен смешанный тип (преимущественно монологическая речь, перерезанная диалогами), для драматических произведений диалог (более его чистые формы).

В. В. Виноградов: Из истории изучения поэтики (20-е годы)
Вступительные замечания

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как известно, В. В. Виноградов был активным участником этой работы, и естественно поэтому, что преимущественное внимание он уделил тем вопросам, которые были близки его собственным исследовательским интересам. Беседа посвящена рассмотрению идей представителей так называемого формального метода — молодых исследователей, преимущественно ленинградских, группировавшихся в ОПОЯЗе, в Институте истории искусств (см. сборники «Поэтика» 1926-1929 гг.), вокруг сборников «Русская речь». Вообще легко заметить, что интерес В. В. Виноградова в беседе сосредоточен не столько на именах и на отдельных работах, сколько на проблематике, на выдвигавшихся в этот период идеях и решениях. Способ изложения этих вопросов своеобразен: не предлагая систематической характеристики направления, В. В. Виноградов рисует в то же время картину движения, филиации проблем и идей, раскрывает логику научных поисков внутри формального направления, его эволюцию. Исследование материала и постановка новых проблем вели талантливых и пытливых ученых от частных характеристик, например от анализа фонической стороны произведения через изучение композиции и семантики, к восприятию произведения как цельной художественной структуры; от разграничения звучащего и написанного текста, различения примет диалога и монолога (ср., например, интерес к сказу) к проблеме типов или систем речи, а отсюда и к вопросу о способах их сочетания в структуре художественного произведения, к понятию «литературной личности» (Ю. Тынянов) или «образа автора» (В. Виноградов) как пути к постижению «внутренней сущности произведения»; от понимаемого внеисторически замкнутого литературного

¹ Там же. — С. 78.

² Там же. — С. 73.

³ Там же. — С. 78.

ряды в плане о соотносительных культурных рядах в их историческом развитии и взаимодействии.

И. И. Виноградов скупо говорит о собственных работах, но внимательный читатель заметит, что, примыкая в общем к этому направлению, он шел во многом своим путем, который определялся его интересом к стилистической функции художественного приема в структуре произведения как целого и — это особенно существенно — его стремлением к историческому освещению фактов.

Раскалывая путь развития формальной школы, и говоря о ее достижениях, В. В. Виноградов то же время критически (и самонаритически) оценивает результаты этой работы. В этом отношении большой интерес представляют заключительные слова беседы, где И. И. Виноградов говорит об «отрыве движения литературного ряда от реальной культуры народа, от истории литературного языка» как таком принципиальном недостатке построений, формальной школы, который заставил лингвистов «временно отойти от этой богатой области литературно-эстетического изучения в сторону истории литературного языка».

Борис Михайлович Эйхенбаум на одной из своих книжек, которую он мне подарил, написал такие стихи:

*«Враги бывлые, мы состарились и стихли,
Не так уж важно — проза, драма, стих ли,
Живем не столь идеей, сколько бытом,
Вы языком питаетесь, я — бытом»*

Он говорит о том, что в это время занимался вопросами литературного быта. На другой книжке он написал, по-моему, чересчур, пожалуй, пессимно: «В наших отношениях — история литературы».

Это он написал в 30-х годах «не так уж важно — проза, драма, стих ли». А вот тогда, в 20-е годы, эти вопросы для нас были основными. Это и то, что часто разделяло нас. В самом деле, вы просто представьте себе обстановку конца 10-х и начала 20-х годов нашего столетия. Академическая наука, т. е. та филология, которая преподается, излагается на университетских кафедрах, нас не удовлетворяет, особенно после ухода Бодуэна-де-Куртене и смерти Шахматова. А почему? Потому что нам казалось, что преподается нам не тот предмет, которым мы хотели бы заниматься. Преподавание языковедческих дисциплин свелось главным образом к изложению грамматической шаблонной, стандартной схемы с историческими иллюстрациями или, поскольку эта сторона была самой сильной, к изложению исторической фонетики.

Чем мы хотели заниматься? Мы хотели выяснить специфику самой художественной литературы, в чем состояла эта специфика? И вот возникло, еще во внеуниверситетских кругах, противопоставление

поэтического языка языку практическому, или, как говорилось, системы поэтического языка и системы практического языка. Это то, на что опиралось собрание людей, которое получило название, – они сами себе дали это название, – Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ).

Значит, должны были разрабатываться система поэтического и система практического языка. Но дальше перед нами возник вопрос: а что такое поэтический язык? Определение не было найдено. Говорилось о том, что поэтический язык – это «установка на выражение» (Р. Якобсон); Якубинский писал, что если говорящий пользуется своим языковым материалом «с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка ... в которой языковые представления (такая была психологическая терминология, а потом начнется борьба с психологизмом) – звуки, морфологические части и пр. – самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения (значит, язык выполняет чисто коммуникативную функцию, ну, если хотите, несет какую-то информацию). Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план... и языковые представления приобретают самоценность»¹. Ему вторит Якобсон: «Поэзия... управляется, так сказать, имманентными законами, функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному <он вдвигает в этот дуэт, так сказать, практического и поэтического еще эмоциональный язык>, здесь сводится к минимуму <значит, не отсутствует, но сводится к минимуму; но как этот минимум определить?>. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания; поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова»². Все эти определения были все-таки довольно уклончивы. Возникал, естественно, целый ряд вопросов, на которые мы, собственно, нигде не могли найти ответа. Все бросились совсем в другую сторону – изучали трактат по эстетике «Философия искусства» Христиансена, эстетику Гаммана, Жана-Поля Рихтера; Мюллер-Фрейенфельс [«Поэтика». Харьков, 1913] был издан в переводе с предисловием Белецкого и т. д. Но они не давали никаких образцов.

Легче, конечно, изучать явления эвфонические, т. е. легче изучать стих, стихотворную речь, с нее и началось изучение в ОПОЯЗе. Но является ли стих исчерпывающим воплощением поэтического языка? Вопрос сразу получал противоречивые ответы, противоречивые в двух планах. Прежде всего, естественно, возникал вопрос: а проза, художественная проза, она, что же, исключается из пределов поэтического? С другой стороны, всю ли стихотворную речь можно

¹ Якубинский Л. П. О звуках стихотворного языка – Сборники по теории поэтического языка, вып. 1. Пг., 1916, с. 16; перепечатано в сб.: Поэтика, Пг. 1919, с. 37. В угловых скобках здесь и далее – комментарии докладчика.

² Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. – Прага, 1921. – С. 10, 11.

стихотворной поэзии? Сразу возникла проблема Некрасова. Почему? Потому что, во-первых, многие современники Некрасова не считали его стихи поэтическими. Тургенев прямо заявлял, что «поэзия тут и не ночевала». Андреевский в своих критических статьях, которые имели в свое время очень большое распространение, прямо так и писал... [далее следовали два отрывка из статьи С. Андреевского «О Некрасове» (1902), где стихи Некрасова сопоставляются с их прозаическим пересказом для доказательства их непоэтичности; с этой же целью сопоставляются пушкинские и некрасовские стихи, написанные одним и тем же размером, но резко различающиеся по лексике. Этот материал более широко использован П. В. Вишгородовым в его книге «О языке художественных произведений» (с. 94-97). Позиция С. Андреевского оценивается здесь как позиция аристократического или псевдоаристократического эстетства и формалистического снобизма)].

Проблема Некрасова была остро поставлена в работах Эйхенбаума, Тынянова и ряда других исследователей, например Шимкевича, который написал работу «Некрасов и Пушкин»¹.

Итак, значит, возникает проблема: всегда ли стихотворная речь и только ли стихотворная речь может служить средством для изучения категории поэтического и как же быть, что же делать с художественной прозой? Вот я вам приведу одну цитату, в этом отношении очень характерную, из книги Бориса Михайловича Эйхенбаума «Молодой Толстой». Толстой начинает писать стихи, потому что думает, что, занимаясь упражнением в стихах, он лучше будет писать затем прозаические произведения. Вот что пишет Толстой в своем дневнике: «В один вечер и приехавши читал, и писал стихи. Идет довольно легко. Я думал, что это мне будет очень полезно для образования слога». Интересно, что тем же занимался Руссо, как видно из его исповеди: «Когда я писал посредственные стихи. Это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы». Теперь по этому вопросу начинает рассуждать уже Борис Михайлович Эйхенбаум, рассуждает он так: «Проза и стих – отчасти враждебные друг к другу формы, так что период развития прозы обычно совпадает с упадком стиха. В переходные эпохи проза заимствует некоторые приемы стихотворного языка, образуется особая музыкальная проза, связь которой со стихом еще заметна. Как у Шатобриана, так у

¹ См. Эйхенбаум Б. Некрасов – «Начала», Пб., 1922, № 2 (перепечатано в сборниках Б. Эйхенбаума, см. «О поэзии» – Л., 1969); Тынянов Ю. Стиховые формы Некрасова. – «Летопись дома литераторов», Пб., 1921, № 4 (см. также в его книге «Древности и новаторы», Л., 1929); Шимкевич К. А. Пушкин и Некрасов. – В сб.: Пушкин в мировой литературе – Л., 1926 (читано в 1923 г., см. «Поэтика» I, Л., 1926, с. 156). В этих работах утверждается глубокое сходство поэтических форм Некрасова, который, «внося прозу в поэзию, обогащал ее», создал «новую форму поэтического языка» (Ю. Тынянов), достиг «нового слияния языка и стиха», ответил потребности создания «нового поэтического языка и новой поэтической формы», будучи «явлением исторически неизбежным и необходимым» (Б. Эйхенбаум), в работе К. А. Шимкевича утверждается преемственность поэзии Пушкина в одном от ее первоначальной («французской») и поэзии Некрасова.

Тургенева (недаром он начал со стихов). Потом эта связь пропадает – воцаряется самостоятельная проза, по отношению к которой стих занимает положение служебное, подчиненное», и далее в скобках – «Некрасов»¹.

Но если для того, чтобы писать хорошо прозой, нужно предварительно писать посредственные стихи, то, значит, во-первых, посредственные стихи – это все-таки, так сказать, не поэзия, а «изящная проза» в каком-то смысле включает в себе больше элементов поэтического. Значит, здесь возникает интерес к прозе. Появляется ряд работ, например о Пушкине, как он шел от поэзии к прозе²; делаются такие заявления, что проза и стих – это понятия соотносительные³. В связи с этим возникал и вопрос: какова мера детализации художественного текста в процессе его эстетического анализа? Стихотворение – его изучать довольно легко: можно в динамическом аспекте, можно – внутреннее соотношение элементов внутри целого. А если вы имеете перед собой роман? Одни говорят о нежелательности чрезмерно дробного разбора литературного произведения, другие, наоборот, полагают, что в наш аналитический век следует бесстрашно погружаться именно в самые атомные недра произведения. Это дискуссионные фланги. Разумеется, есть у нас и центристы, утверждающие, что принцип дробности применим в одних случаях (лирическое стихотворение, басня) и совершенно неприменим в иных (роман, драма). Потому что, действительно, изучая роман, можно изучить только отдельные элементы поэтического.

Источник: Виноградов В.В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известий АН СССР. Серия литературы и языка. – 1975. – № 3.

Вопросы и задания

1. Каков основной круг интересов В.В. Виноградова?
2. Каковы особенности языка художественной литературы?
3. В чем специфика теории поэтического языка?
4. Как можно изучать стихотворение?
5. Как понятие структуры используется при изучении композиции художественного произведения?
6. В каких двух планах можно рассматривать композицию художественного произведения?
7. Каково соотношение элементов поэтического в композиции художественного произведения?

¹ Эйхенбаум Б. Указ. соч. – Пб., Белгосиздат, 1922, с. 11.

² См. статьи Б.М. Эйхенбаума «Пути Пушкина к прозе» (в сб. Пушкиниана II, 1922, IV), см. также в его сборнике О прозе II, 1969 «Проблемы поэтики Пушкина» (в сб. Два литературных Пушкина Достоевский Пб., 1921), см. в его сборнике Советская литература II, 1934).

³ См., например, в статье Ю. П. Тихонова «О литературной композиции» в том, что проза и поэзия соотносятся между собой, что имеет взаимная функция прозы и поэзии – по отношению к поэтизации Б. Эйхенбаумом взаимноповиновение прозы и поэзии, по отношению к Арвановичу и Шкловскому, с. 18, 19, первоначально в журнале «На литературном посту», 1923, № 10; см. также Тихонова Ю. П. Проблемы соотношения языка. – Л., 1924, 2-е изд., – М., 1965.

8. Как направлено движение элементов композиции художественного произведения?

9. В чем сущность проблемы сочетания разных форм речи?

10. В чем специфика понятия «соотносительные ряды культуры»?

11. Чем обусловлена смена литературных школ и стилей?

12. Что включает в себя понятие «старшей линии»?

Темы для обсуждения:

1. В.В. Виноградов о В.М. Жирмунском.

2. В.В. Виноградов о В. Шкловском.

3. В.В. Виноградов о Л.П. Якубинском.

4. В.В. Виноградов о С.И. Бернштейне.

5. В.В. Виноградов о Ю. Тынянове.

Литература:

1. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980.

2. Виноградов В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

3. Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001.

В.М. Жирмунский

Основные работы В.М. Жирмунского трактуются им в русле плодотворной дискуссии с принципами русской формальной школы. Тот факт, что в современной филологической науке имя исследователя в первую очередь соотносится с сравнительным методом изучения, что «преодолевшими символизм» принято считать А. Ахматову, О. Мандельштама, Н. Гумилева, является ярким подтверждением многосторонности его интересов, но его рецензия на «Поэтику» ОПОЯЗА обозначила основные этапы развития этой научной школы и ее ключевые принципы.

В отношении В.М. Жирмунского к русской формальной школе наиболее показательной является работа «Вопросы теории литературы», где собраны статьи 1916-1926 годов. Автор в Предисловии к сборнику отмечает, что это ряд статей, «посвященных вопросам поэтики, иными словами – так называемым «формальным» проблемам литературоведения. Как известно, интерес к проблемам поэтической «формы» господствовал в течение последнего десятилетия в русской науке о литературе. В настоящее время так называемый «формальный метод» уже становится достоянием истории и историографии. Это дает мне право предпослать сборнику статей по вопросам теоретической поэтики небольшую историческую справку, объясняющую мое отношение к этим вопросам»¹. В.М. Жирмунский признает свою причастность к «формальному методу»: «К формальному анализу поэтических произведений я пришел от проблем

¹ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. – Л., 1928. – С. 7.



философско-исторических, которым посвящены были мои первые книги и статьи о немецком романтизме»¹. В этом высказывании представлена основная тенденция филологической науки: отказ от сугубо содержательного анализа, характерного для эпохи романтизма, и пристальное внимание к форме. Но при этом В.М. Жирмунский подчеркивает различие своей позиции и принципов ОПОЯЗа: «Эти предварительные замечания необходимы для того, чтобы объяснить мою полемику с «Опоязом», которой посвящены некоторые статьи этого сборника (ср. в особенности – «К вопросу о формальном методе»)»². Кроме того, исследователь указывает на временной диапазон развития «независимо» друг от друга исследований: «Мои занятия формальными проблемами начались уже в 1916 г., независимо от выступлений «Опояза», и, в значительной степени, исходили из других предпосылок»³. В подтверждение этого тезиса ученый пишет: «Для меня поэтическое произведение являлось единством взаимно-обусловленных элементов; кружок «Опояза», напротив, выдвигал понятие «доминанты», как приема господствующего, подчиняющего себе и деформирующего все остальные признаки. Основания для системы эстетических фактов я искал в единстве «сверхэстетическом» и поэтому склонен был связывать эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности, с изменением «чувства жизни», «психологического фона» эпохи, которым обусловлено также изменение художественных вкусов, тогда как теоретики «Опояза» пытались замкнуться в пределах эстетического ряда и в нем самом искали основания для своеобразной имманентной диалектики художественных форм»⁴. Как следует из этого высказывания, сам В.М. Жирмунский считал необходимым учитывать и опыт психологической школы, и достижения сравнительно-исторического литературоведения.

Исходя из этой предпосылки, В.М. Жирмунский определяет сущность такой категории, как поэтика: «Поэтика есть наука, изучающая поэзию, как искусство. Если принять это словоупотребление, освященное давностью, можно смело утверждать, что за последние годы наука о литературе развивается под знаком поэтики. Не эволюция философского мировоззрения или «чувства жизни» по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая»⁵.

¹ Там же.

² Там же. – С. 10

³ Там же.

⁴ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. – Л., 1928. – С. 11–12.

⁵ Там же. – С. 12.

При этом исследователь предупреждает, что необходимо помнить о единстве формы и содержания: «Если отказаться от поверхностного взгляда на «содержание» литературного произведения, как на сюжет (содержание Отелло: «муж из ревности убивает свою жену»...), то наиболее распространенным пониманием этого противопоставления является следующее: различие формы и содержания сводится к различным способам рассмотрения по существу единого эстетического объекта. С одной стороны, ставится вопрос: что выражено в данном произведении? (= содержание); с другой стороны: как выражено это нечто, каким способом оно подействует на нас, становится осязаемым? (= форма). На самом деле такое разделение что и как в искусстве представляет лишь условное суждение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии не сами по себе, но в той конкретной форме, как они выражены в данном произведении. Поэтому, с одной стороны, условное противопоставление формы и содержания («как» и «что») в научном исследовании приводило всегда к утверждению их единности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует. Точно также всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания, ибо пустой формы не может быть там, где форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию»¹.

В целом очень перспективное размышление о специфике и эстетической слитности формы и содержания сводится к выводу, свидетельствующем о полемике с формалистами: «Итак, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента в художественной структуре произведения искусства»². На наш взгляд, работы В.М. Жирмунского представляют интерес для исследований различного уровня, но в данном учебнике-хрестоматии представлены отрывки из его статей, непосредственно связанных с русской формальной школой.

В.М. Жирмунский: Поэтика (Задачи поэтики)

С другой стороны, такое деление включает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт – любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства. В сознании исследователя всплывает привычная метафора до научного мышления: форма – это сосуд, в который вливается жидкость – содержание, с уже

¹ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. – Л., 1928. – С. 20-21

² Там же. – С. 21.

готовыми неизменными свойствами, или форма – одежда, в которую облекается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию «формы, как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем – к изучению содержания, как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира: к сравнению характера Татьяны с психологией русской девушки и к изучению типа Гамлета по методам психопатологии, к спорам о психологической вероятности какого-нибудь условного сценического положения и т. д. Между тем, в пределах искусства такие факты так называемого «содержания» не имеют уже самостоятельного существования, независимого от общих законов художественного построения; они являются поэтической «темой», художественным «мотивом» (или «образом»), они также участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (напр., композиция, или метрика, или стилистика данного произведения). Короче говоря, если под «формальным» разумеется «эстетическое», в искусстве все факты «содержания» становятся тоже явлением формы.

<...> Задачей общей или теоретической поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В дальнейшем мы не предлагаем, однако, исчерпывающей научной классификации, поскольку в самой лингвистике до сих пор продолжаются споры о возможных группировках лингвистических дисциплин: при настоящем состоянии науки достаточно перечислить важнейшие проблемы, сюда относящиеся, примыкающие к привычным категориям проблем языковых.

<...> С вопросами композиции тесно связано учение о поэтических жанрах – область поэтики, особенно давно привлекавшая внимание исследователей. Каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, лирическая поэма и героическая эпопея, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, сходное с теми

формальными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония и т. п.). Существенное отличие заключается, однако, в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра вообще определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще — в искусствах тематических, в определении специфических особенностей жанра приходят также тематические моменты (ср., напр., с одной стороны отличие комедии и трагедии).

«...» Возьмем другой пример, на этот раз — отрывок художественной прозы. Разбор приемов словесного стиля послужит подтверждением того, что и в современной повести художественный замысел, разработка определенной темы, тоже осуществляется в эстетической организации словесного материала. В противоположность стихотворению Пушкина, сонетные ночи из рассказа Тургенева «Три встречи» является типичным примером стиля романтического.

В. М. Жирмунский: К вопросу о «формальном методе»

Под общим и неопределенным названием «формального метода» обычно объединяют самые различные работы, посвященные вопросам поэтического языка и стиля в широком смысле слова, поэтике исторической и теоретической, т. е. исследования по метрике, инструментовке и мелодике, по стилистике, композиции и сюжетосложению, по истории литературных жанров и стилей и т. п. Из этого перечисления, не претендующего быть систематическим и исчерпывающим, видно, что было бы принципиально правильнее говорить не о новом методе, а скорее — о новых задачах исследования, о новом круге научных проблем.

«...» Я сосредоточу возникающие здесь разногласия вокруг следующих четырех проблем: 1) искусство, как прием; 2) историческая поэтика и история литературы; 3) тематика и композиция; 4) словесное искусство и литература. 1. Формула «искусство, как прием» была выдвинута в сборнике «Поэтика» (1919). Она может иметь, как мне кажется, двоякий смысл. С одной стороны она обозначает метод изучения искусства: изучая литературное произведение, как памятник искусства, с точки зрения поэтики исторической или теоретической, мы должны рассматривать каждый элемент этого произведения, как эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие, т. е. как поэтический прием. Поэтика рассматривает литературное произведение, как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов. С этой точки зрения и метрическое построение, и словесный стиль, и сюжетная композиция и самый выбор той или иной темы являются нам, в процессе изучения художественного произведения, как приемы, т. е. как эстетически

значимые факты, определяемые своей художественной телеологией. Этот взгляд на понятие «прием» я попытался изложить в статье* «Задачи поэтики». В таком понимании рядом с формулой «искусство, как прием» могут существовать другие равно за конные формулы, напр.: искусство – как продукт душевной деятельности, искусство – как социальный факт и как социальный фактор, искусство – как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п. Задача методологии – разграничить законные области этих возможных подходов к литературному произведению, указать задачи исследования.

В.М. Жирмунский: Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗА

За последние годы история литературы вступила в полосу методологических исканий. Привычные методы не удовлетворяют; возникает сознание, что научная мысль зашла в какой-то тупик. История литературы незаметно отклонилась от своей простой и очевидной задачи: исследования состава и генезиса поэтических произведений. Свою самостоятельную задачу она подчинила неположным задачам. Поэтическое произведение рассматривается, как культурно-исторический документ, как свидетельство общественных, религиозных и нравственных идей и настроений эпохи, или как материал для биографии поэта, для постижения его человеческой личности. Изучают «источники» поэтического произведения и его «влияние», но избегают говорить о нем самом. Мимоходом высказывают эстетические суждения, но в неопределенно-оценочной форме субъективной похвалы или порицания. Впервые некоторые из современных поэтов (Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов, И. Анненский, особенно Андрей Белый в книге «Символизм») заговорили о поэтических произведениях, как о памятниках искусства. Ими руководило непосредственное художественное чувство, к сожалению, не всегда присущее официальным представителям историко-литературных дисциплин. Новое течение рассматривает историю поэзии, как часть истории искусства, подчиненную основным задачам и пользующуюся основными методами этой науки. Особенность поэзии, как своеобразного вида искусства, определяется особыми свойствами ее материала, которым является слово. По существу, эту точку зрения разделяли лучшие представители академической науки А. Потебня и акад. Александр Веселовский, труды которых представляют богатейшее наследие и нуждаются в истолковании в духе исторической и систематической поэтики, ими задуманной, как это делает, напр., по отношению к Веселовскому акад. В.Н. Перетц в своих «Лекциях по методологии русской литературы». Поэтому, особенно отрадно было видеть, когда три года назад в «Сборниках по теории поэтического языка» (Вып. I и II, 1916 и 1917 гг.) сошлись, объединенные новым методом, молодые представители

литературной науки и поэтической критики. В книге «Поэтика» перед нами второе издание «Сборников», увеличенное новыми статьями. По мнению участников сборника объединяет понимание поэзии, как особого искусства, которое требует от исследователя прежде всего критического изучения законов поэтической речи в ее отличии от прозаической. С этого основного для авторов «Поэтики» вопроса мы начинаем рассмотрение их работы.

Искусство науки — отвлеченный, аморфный, математический. Наука формулируется словами, как условными знаками абстрактных понятий. Поэтому для научного языка словесный материал является безразличным средством точного выражения объективной мысли, по существу — от языка называемой; напротив, для поэзии слово есть материал художественного творчества. Все элементы слова — его звуковой состав (фонетика), его грамматическое строение (морфология), его смысловая значимость (семасиология), обычные способы сочетания слов в предложение (синтаксис), в одинаковой степени подчиняются закону художественной выразительности. Ни один из факторов языка не остается в поэзии безразличным и бесформенным; все служат ее особым задачам.

Сходная мысль положена в основу статьи Л. Якубинского «О поэтическом глоссемосочетании». В художественном сочетании слов (которое он обозначает этим тяжелым и ненужным термином) он видит самостоятельную ценность, независимо от той практической цели, которую это глоссемосочетание могло бы осуществлять». Этим определяется для него разница между языком «поэтическим» и «практическим». Виктор Шкловский, с этой же точки зрения, выдвигает в языке поэтическом «ощутимость» его, «построение» — т. е., по сравнению с аморфностью практического языка, его безразличным отношением к слову, — элемент художественного оформления словесного материала. «Ощущаться может или акустическая, или произносительная» (мы не понимаем для поэзии этого разделения), «или же семасиологическая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их».

Не безразличны для поэта, прежде всего, звуки языка. На эту звуковую сторону поэтической речи направлено главное внимание участников сборника (часть 1). И это справедливо, поскольку на звуки стихотворения привыкли смотреть, как на внешнее «украшение» поэтических образов. В практическом языке, говорит Л. Якубинский (в статье «О звуках стихотворного языка»), «звуки не всплывают в светлое поле сознания и не имеют самостоятельной ценности, служа лишь средством общения». Но в языковом мышлении поэта они «приобретают самоценность» и «сосредоточивают на себе внимание». «Самое наличие ритмического построения речи указывает на сознательное переживание

В работе «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» Р. Якобсон констатирует трудности перевода поэтических произведений, в частности, в отношении стихотворений А.С. Пушкина, и отмечает: «редакторская работа над сочинениями Пушкина в чешском переводе наглядно показала мне, как стихи, думалось бы, тесно приближающиеся к тексту русского подлинника, к его образам и звуковому ладу, зачастую производят сокрушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения»¹. В связи с этим Р. Якобсон пытается выявить характерные черты поэзии путем сравнения и анализа художественных средств: «Согласно формулировке, предложенной в наших недавних разысканиях о поэтике в свете лингвистики, поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами»². Показательно, что сам исследователь отсылает к одной из значительных своих работ «Лингвистика и поэтика», известной на русском языке по публикации в сборнике «Структурализм «за» и «против».

Кроме того, в работе «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» Р. Якобсон исследует понятие «безобразная поэзия»: «Так называемая «безобразная поэзия», или «поэзия мысли», широко применяет «грамматическую фигуру» взамен подавляемых тропов»³. Р. Якобсон подробно анализирует стихотворение А.С. Пушкина: «Стихи «Я вас любил...» неоднократно цитировались литературоведами как выпуклый пример безобразной поэзии»⁴. Проведенный анализ позволяет Р. Якобсону утверждать: «В грамматическом разрезе может и должен быть поставлен насущный литературоведческий вопрос об индивидуальности и сравнительной характеристике поэм, поэтов и поэтических школ. При всей общности грамматического уклада пушкинской поэзии, каждое его стихотворение индивидуально и неповторимо в художественном отборе и использовании грамматического материала, и, например, стансы «Что в имени тебе моем...», близкие по времени и обстановке к восьмистишию «Я вас любил...», в то же время обнаруживают немало отличительных черт»⁵.

В целом, на наш взгляд, концепция Р. Якобсона, в первую очередь, выявляла такую особенность художественного текста, как «литературность», то есть то, что делает данное произведение

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983. – С. 462.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 472.

⁵ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983. – С. 472.

литературным произведением»¹. Основные труды Р. Якобсона характеризуют характерное не только для русской формальной школы, но и для всего литературоведения XX века пристальное внимание к лингвистическому языку, к возможностям художественного слова, к взаимодействию языковой и поэтических картин мира.

Р. Якобсон: Лингвистика и поэтика

Между научными и политическими конференциями нет, к счастью, ничего общего. Успех политического собрания зависит от согласия между всеми его участниками или, по крайней мере, между большинством из них. Что же касается научной дискуссии, то здесь не используются ни вето, ни голосование, а разногласия, по-видимому, оказываются здесь более продуктивными, чем всеобщее согласие. Разногласия вскрывают противоречия и точки наибольшего напряжения в пределах рассматриваемой области и тем самым ведут к новым исследованиям. Подобного рода научные встречи можно сравнить не с политическими конференциями, а с последовательскими работами в Антарктике, когда специалисты по различным наукам, собравшиеся из разных стран, пытаются нанести на карты неизвестный район и выяснить, где же лежат самые серьезные препятствия для исследователя — непреодолимые пики и пропасти. Аналогичная цель была, по-видимому, главной задачей нашей конференции, и в этом отношении ее работу следует признать вполне удачной. Разве мы не осознали, какие проблемы являются наиболее важными и вместе с тем наиболее спорными? Разве мы не научились переходить от одного кода к другому, уточнять одни термины и отказываться от употребления других, чтобы избежать недоразумений при общении с людьми, пользующимися другими научными жаргонами? Мне кажется, что эти вопросы приобрели для всех нас большую ясность, чем это было три дня назад.

Мне предложили выступить и подытожить все сказанное здесь об отношениях между поэтикой и лингвистикой. Основной вопрос поэтики таков: *«Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства?»* Поскольку содержанием поэтики являются *differentia specifica* словесного искусства по отношению к прочим искусствам и по отношению к прочим типам речевого поведения, поэтика должна занимать ведущее место в литературоведческих исследованиях.

Поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики.

¹ Пильщиков И. А. «Внутренняя форма слова» в теориях поэтического языка // Критика и семиотика. — 2014. — № 2. // <http://listina.msu.ru/publications/article/7580905/>

Следует подробно рассмотреть аргументы, выдвигаемые против такой точки зрения.

Ведению лингвистики подлежат все возможные проблемы отношения между речью и «универсумом (миром) речи»; лингвистика должна отвечать на вопрос, какие элементы этого универсума словесно оформляются в данном речевом акте и как именно это оформление происходит. Однако, значения истинности для тех или иных высказываний, поскольку они, как говорят логики, являются «внеязыковыми сущностями», явно лежат за пределами поэтики и лингвистики вообще.

Иногда говорят, что поэтика в отличие от лингвистики занимается оценками. Такое противопоставление указанных областей основывается на распространенном, но ошибочном толковании контраста между структурой поэзии и других типов речевых структур: утверждают, что эти последние противопоставляются своим «случайным», непреднамеренным характером «неслучайному», целенаправленному поэтическому языку. Однако любое речевое поведение является целенаправленным, хотя цели могут быть весьма различными; соответствие между используемыми средствами и желаемым эффектом, то есть поставленной целью, – это проблема, которая все больше и больше занимает ученых, исследующих различные типы речевой коммуникации. Между распространением языковых явлений в пространстве и времени, с одной стороны, и пространственно-временным распространением литературных моделей – с другой, имеется точное соответствие, гораздо более точное, чем полагает критика. Даже такие дискретные скачки, как возрождение малоизвестных или вовсе забытых поэтов, например, посмертное открытие и последующая канонизация творчества Джерарда Мэнли Гопкинса, поздняя слава Лотреамона среди сюрреалистов и значительное влияние до недавнего времени не признанного Циприана Норвида на современную польскую поэзию, находят параллель в истории литературных языков, в которых иногда оживают архаичные, давно забытые модели, как, например, в литературном чешском языке, где в начале XIX века стали распространяться модели XVI века.

К сожалению, терминологическое смешение «литературоведения» и «критики» нередко ведет к тому, что исследователь литературы заменяет описание внутренних значимостей (*intrinsic values*) литературного произведения субъективным, оценочным приговором. Название «литературный критик» столь же мало подходит исследователю литературы, как название «грамматический (или «лексический») критик» – лингвисту. Синтаксические и морфологические исследования нельзя заменить нормативной грамматикой; точно так же никакой манифест, навязывающий литературе вкусы и мнения того или иного критика, не

заменил объективного научного анализа словесного искусства. Не следует, однако, полагать, будто это утверждение означает проповедь пассивного принципа *laissez faire*; в любых сферах речевой культуры необходима организация, планирующая, нормативная деятельность. Однако почему же мы проводим четкое различие между теоретической и прикладной лингвистикой или между фонетикой и орфоэпией, но не проводим его между литературоведением и критикой?

Литературоведение, центральной частью которого, является поэтика, рассматривает, как и лингвистика, два ряда проблем: синхронические и диахронические. Синхроническое описание касается не только литературной продукции данной эпохи, но и той части литературной традиции, которая в данную эпоху сохраняет жизненность. Так, например, Шекспир, с одной стороны, и Донн, Марвелл, Ките и Эмили Диккинсон – с другой, являются для поэтического мира Англии наших дней живой поэзией; в то же время творчество Джеймса Томпсона или Лонгфелло сегодня не принадлежит к живым художественным ценностям. Отбор классиков и их реинтерпретация современными течениями – это важнейшая проблема синхронического литературоведения. Синхроническую поэтику, как и синхроническую лингвистику, нельзя смешивать со статикой; в любом состоянии следует различать более архаичные формы и инновации (неологизмы). Любое современное состояние переживается в его временной динамике; с другой стороны, как в поэтике, так и в лингвистике при историческом подходе нужно рассматривать не только изменения, но и постоянные, статические элементы. Полная, всеобъемлющая историческая поэтика или история языка – это надстройка, возводимая на базе ряда последовательных синхронических описаний.

Источник: Яковсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 193-231.

Вопросы и задания

1. В чем, по мнению, Р. Яковсона, заключаются трудности перевода поэтических произведений?
2. В чем специфика работы «Лингвистика и поэтика»?
3. Как трактует Р. Яковсон «грамматическую фигуру»?
4. Что включает в себя понятие «безобразная поэзия»?
5. Какие особенности художественного текста подчеркивает Р. Яковсон?
6. Почему любое речевое поведение является целенаправленным?
7. К чему ведет, по мнению Р. Яковсона, терминологическое смешение «литературоведения» и «критики»?
8. Какие два ряда проблем, по мнению Р. Яковсона, рассматривает литературоведение?
9. Почему, по мнению Р. Яковсона, не следует отрывать поэтику от лингвистики?
10. Что следует сделать, по мнению Р. Яковсона, прежде чем перейти к рассмотрению поэтической функции языка?
11. Из каких основных компонентов состоит любое речевое событие, любой акт

речевого общения?

12. В чем суть *эмотивной*, или экспрессивной, функции?

Темы для обсуждения:

1. Переводы стихотворений А.С. Пушкина на чешский язык.
2. Поэтика – ядро литературоведения.
3. «Поэзия смысла».
4. Цели речевого поведения.
5. Художественная функция языка.

Литература:

1. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 193-231.
2. Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 231-255.
3. Мунэн Ж. Бодлер в свете критики структуралистов // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 395-403.

Г. Винокур

В отношении русской формальной школы актуально высказывание самого Г. Винокура, представленное в работе «Биография и культура» и касающееся поэмы: «Поэма <...> есть особый и специфический предмет культуры: она существует в ней именно как поэма. Нам надлежит поэтому отыскать в структуре поэмы как своеобразного исторического предмета такие признаки, о которых можно было бы сказать, что как раз они и делают поэму поэмой, сообщают ей все для нее специфическое и характерное. Этот *specificum* поэтической структуры есть поэтическая внутренняя форма, как носитель особого, поэтического значения слова, основание его образности и символичности»¹. Несмотря на то, что в исследовании Г. О. Винокура основной упор сделан на «пересечении биографии и поэтической истории» относительно поэмы, можно применить эти характеристики и к художественному произведению в целом, и к категории жанр. Согласно такому взгляду первоначально необходимо выявить структуру текста, затем признаки жанра как исторического предмета и его специфические и характерные особенности. Мы предлагаем выявить систему художественных координат как органическое единство внутренней и внешней организации художественного произведения, а также кроме исторического значения, национально обусловленные признаки жанра. Кроме того, постулат о том, что разные предметы, рождаясь в одном и том же общем источнике, «только тогда становятся фактами специфическими и только тогда получают свое собственное содержание, когда понимаются нами как члены отношений с совершенно разными предметами»² можно применить относительно более широкого круга явлений, в частности,

¹ Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М.: Русские словари, 1997. – С. 77.

² Там же. – С. 78.

взаимоотношений автора, героя и интерпретатора, стиля и когниции, вероятно если это относится к произведениям разной родовой принадлежности. На наш взгляд, это определенный посыл к применению синергетического подхода по отношению к взаимодействию прозы и драматургии, поскольку можно выявить разные векторы связи, рассмотреть их обусловленность различными факторами и в то же время проинтегрировать индивидуальное, характерное содержание прозаических и драматических произведений.

Г. Винокур: Язык «Бориса Годунова»

I

«Борис Годунов» Пушкина был первой русской трагедией, в которой декламация перестает быть основным и главенствующим принципом драматического языка.

Вопросы, ответы, восклицания, возражения, приказания и прочие формы реагирования на речь собеседника в «Борисе Годунове» имеют реальную предметную опору в содержании речи (например, сцена Бориса и Шуйского, сцена Самозванца с пленником и др.), в том, что действующие лица трагедии не только по внешним условиям драматического строения произведения, но и по существу реально обращаются с речью друг к другу.

II

Отход Пушкина от господствовавшей традиции и его самостоятельность по отношению к ближайшим предшественникам («Орлеанская дева») еще более резко сказались в том, что в «Борисе Годунове» сознательно поставлена цель внести разнообразие в драматический язык. Иной способ преодоления единства слога находим в стихотворных сценах «Бориса Годунова». Языковых масок здесь вообще нет, что, конечно, не исключает возможности стилизации речи отдельных персонажей (например, Самозванца, Пимена о чем ниже) в определенном направлении. Вместе с тем нет и отчетливых признаков социальной характеристики героев по языку. В какой-то мере язык действующих лиц в «Борисе Годунове», конечно, дифференцирован, хотя бы уже потому, что это разные драматические характеры и лица, говорящие на разные темы. Но вместе с тем все они говорят одним и тем же языком, и именно в той мере, в какой они говорят поэтическим языком самого Пушкина. В стихотворной части «Бориса Годунова» проблема выхода за пределы единого слога заключалась для Пушкина не столько в типизации языка отдельных образов, сколько в общем преобразовании традиционного драматического языка в его материальных основах. Задача заключалась в том, чтобы заменить условный язык драмы, основанный на обособленном

высоком слоге, общим поэтическим языком эпохи, как его понимал и создавал Пушкин, то есть внутренне богатым и разнообразным, совмещающим в себе материалы разного качества и колорита, пестрым по составу, но цельным, стройным и законченным в своем последнем выражении. Это уничтожение обособленности драматического языка, которая была тем сильнее, что другие традиционные жанры высокого слога (ода) вымерли или переродились еще раньше трагедии, это вовлечение драматического жанра в общий поток русского поэтического слова пушкинской поры методологически важно проследить на том значении, которое принадлежит в языке «Бориса Годунова» церковнославянизмам сравнительно с другими драматическими произведениями эпохи.

III

В.В. Виноградов («Очерки по истории русского литературного языка», стр. 199) отметил количественный и качественный рост церковнославянизмов в языке Пушкина с середины 20-х годов, то есть приблизительно со времени «Бориса Годунова».

Источник: Винокур Г. Язык «Бориса Годунова» // Винокур Г. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 194-226.

Вопросы и задания

1. В чем, по мнению Г. Винокура, специфика драматического языка?
2. Какова, по мнению Г. Винокура, роль декламации в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»?
3. Какова, по мнению Г. Винокура, роль славянизмов в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»?
4. Чем обусловлено, по мнению Г. Винокура, «условное неправдоподобие» в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»?
5. Как охарактеризован, по мнению Г. Винокура, в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» образ Воротынского?
6. В чем, по мнению Г. Винокура, источник живого разнообразия языка трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»?
7. Какое место занимает трагедия «Борис Годунов» в эволюции поэтического языка А.С. Пушкина?

Темы для обсуждения:

1. Специфика драматического языка.
2. Возникновение трагедии.
3. Особенности декламации.
4. Роль славянизмов в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов».
5. Исторический и мифический элементы в драме.
6. Характеры героев трагедии.

Литература:

1. Винокур Г. Язык «Бориса Годунова» // Винокур Г. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 194-226.
2. Винокур Г. Словарь языка Пушкина // Винокур Г. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 297-317.

Ю. Тынянов

Работы Ю.Н. Тынянова начала 20-х годов посвящены развитию и углублению общих принципов изучения поэтического языка, которые были сформулированы в манифестах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума. Важнейшей степени научного обобщения Ю.Н. Тынянов достигает в своей монографии «Проблемы стихотворного языка», написанной в 1923 году. Проблематика этой книги оформилась в ходе работы над курсом «Мысль и образ», который Ю.Н. Тынянов читал в 1919 году в Доме искусств. Первоначально работа носила название «Проблема стиховой семантики», свое же окончательное наименование монография получила по инициативе издателя.

В предисловии к книге Тынянов подвергает критике само понятие «поэтического языка» за расплывчатость объема и содержания, «основанного на психолингвистической базе» и суживает объект исследования, обозначая в качестве него конкретное понятие «стихотворного», или «стихового языка». Впрочем, в дальнейшем ученый употребляет эти термины параллельно с термином «поэтический язык», не проводя между ними никаких принципиальных различий.

Главный тезис книги сформулирован в словах: «бесполезно обращаться к исследованию абстракции «слова», бытующего в сознании поэта и связывающегося ассоциативно с другими словами». Тынянов указывает, что «решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств». Среди вводимых Тыняновым новых понятий, факторов, которыми ритм влияет на семантику слов в стихотворном тексте и деформирует ее, следует прежде всего отметить факторы единства и тесноты стихового ряда.

Суть понятий единства и тесноты стихового ряда заключается в том, что каждый стих имеет ритмическую выделенность, интонационную цельность и синтаксическую замкнутость. Эти особенности стиха оказывают определяющее влияние на лексическую характеристику слова в поэзии. При анализе изменений, которые происходят в семантике слова в стихе, Ю.Н. Тынянов пользуется обозначениями «основной признак», «добавочный (второстепенный) признак», а также «колеблющиеся признаки» (появляются под влиянием конкретной стиховой системы).

Полемизируя с немецкими семасиологами, утверждавшими эмоциональный характер словесных представлений в стихотворном тексте, Тынянов пишет о том, что семантика стиха зависит «не от настроения, а от порядка речевой деятельности». Единство и теснота стихового ряда проявляется в усилении связей между словами, соотношении и взаимовлиянии которых в поэтическом тексте приводит к существенным изменениям в их семантике — по сравнению с обычным употреблением.

Тынянов обращает внимание на тот факт, что «основной признак» значения слова в стихе может быть «бессодержательным» и не связанным с общим смыслом ритмико-синтаксического единства. При этом в условиях тесноты ряда, взаимовлияния слов в стихе на первый план выступают «колеблющиеся признаки». Они могут заслонять, отодвигать основное значение, создавая «видимость значения», «кажущееся значение»: «Здесь, несомненно, лежит и момент выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает видимость значения, «семасиологизуется».

В качестве иллюстрации своих тезисов Ю.Н. Тынянов приводит строфу из стихотворения А. Блока:

В кабаках, в переулках, в извивах,

В электрическом сне наяву,

Я искал бесконечно красивых

И бессмертно влюбленных в молву.

Тынянов замечает: «Здесь в рамку обычного ритмо-синтаксического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: «В кабаках... я искал» — заполнена второстепенными членами предложения, несвязуемыми по основным признакам. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения». Далее ученый прослеживает процесс размывания основных признаков и замещения их колеблющимися. Первая строка заканчивается оборотом «в извивах», который, по замечанию Тынянова, представляет собой результат «ассоциативного сгущения значения», стяжения словесной группы («в извивах» = «в извивах улиц»). И это подготавливает семантический строй следующей строки, в которой бледнеют основные признаки слов: «сон наяву» представляет собой стертый, «побледневший» оксюморон. Однако благодаря эпитету «электрический», не связанному по основному признаку с определяемым «сон», а также изменению грамматической формы этого существительного («во сне»), на первый план выступают колеблющиеся признаки значения, и оксюморон обновляется: «При этом колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как-будто мы знаем, в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате ориентации на соседнее слово».

Развивая мысль об активизации, повышении интенсивности колеблющихся семантических признаков слов в стихе, Тынянов пишет о том, что в некоторых случаях колеблющийся признак «получает определенность», выдвигается на первый план, тогда как основной

признак начинает играть второстепенную роль. Речь в данном случае может идти о перемене значения (в данной, конкретной стиховой системе). В качестве примера рассматривается конец баллады Жуковского:

Там, в стране преображенных,
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...
Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,
Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!

Там, в блаженствах безответных.

Тынянов сосредоточивает внимание на слове «блаженства», неоднократно повторяемом в тексте Жуковского, и показывает, как за счет «тесноты стихового ряда», взаимодействия со словесным окружением в семантике существительного «блаженства» постепенно нарастает «пространственная окраска», отчасти затемняющая «основной признак» значения этого слова. Нарастанию пространственного значения способствует употребление слов: «там, в стране» (1-я строка); «ищет» (2-я строка); «с земли на небо» (3-я строка); «Небеса кругом» (1-я строка II строфы); «их блаженства пролетая» (4-я строка II строфы); В 1-й строке III строфы – «там» (1-я строка III строфы). Во 2-й строке III строфы употребляется глагол «раздается» (усиление пространственного оттенка), а в 4-й строке последней строфы слово «блаженства», «уже окрашенное пространственностью», употреблено в той же позиции, что и слово «страна», в 1-й строке процитированного отрывка:

Там, в стране преображенных...

Там, в блаженствах безответных...»

Здесь отмечается также оттенок пространственности в интонации клича, который необычайно усиливает общую пространственную окраску в строфе:

Кличет там он: Изолина!

И спокойно раздается:

Изолина! Изолина!»

При этом указывается на важное значение для создания пространственной окраски второстепенных слов: «там, кругом». Не ограничиваясь лексико-семантическим анализом, Тынянов переходит на уровень грамматической семантики, указывая на то, что, наряду с качественным значением суффикса -СТВО в слове «блаженства» в

стихотворном тексте Жуковского оказывается актуализированным и пространственно-собирательное значение этого суффикса – по аналогии с «царство», «княжество», «герцогство», «ханство» и пр.

На примере отрывков из произведений поэтов XIX и XX века Ю.Н. Тынянов демонстрирует, как теснота и единство стихового ряда становятся источниками заражающей, ассимилирующей силы слова в стихе, которое выступает носителем единой «лексической тональности», то усиливаемой, то ослабляемой, то изменяемой. Одним из самых интересных случаев колебания значения в стихе является параллельная актуализация слов, соотносительных сразу с двумя семантико-стилистическими рядами. В качестве примера Тынянов обращается к Тютчеву:

В ночи лазурной поживает Рим.
Взошла луна и овладела им.
И спящий град безлюдно величавый
Наполнила своей безмолвной славой.

Источником игры значений в данном примере является одновременная соотнесенность слова «слава» с русским словоупотреблением и церковнославянской традицией. В монографии приводится ряд цитат из Библии, иллюстрирующих эту традицию употребления существительного «слава»: «убуждшеся же видеша славу его» (Лука, 9, 32); «и видехом славу его» (Иоанн, 1,14); «Иисус... яви славу свою» (Иоанн, 2,11); «узриши славу Божию» (Иоанн, 11, 40); «егда виде славу его» (Иоанн, 12, 41); «явление славы его» (Петр, 4, 13); «славы ради лица его» (2 Коринф., 3, 7); «мы же вси откровенным лицом славу Господню взирающе, в тот же образ преобразуемся от славы в славу...» (2 Коринф., 3,18); «Сияние славы» (Евр., 1,3); «и наполни храм дыма от славы Божия и от силы его» (Апокалипсис, 15, 8).

Тынянов указывает на прямую соотнесенность библейских выражений «видя славу его»; «сияние славы»; «наполнился храм дыма от славы Божия» с тютчевским: «Наполнила своей безмолвной славой».

И все же, указывается в комментарии к тютчевским строкам, в слове «слава» сохраняется в качестве колеблющегося признака то значение, которое оно имеет в русской лексической среде.

Помимо факторов единства и тесноты ряда, в качестве определяющих для стихотворного языка Тынянов выделяет факторы «динамизации» и «суккестивности» речевого материала. Эти понятия соотносятся с ключевыми для ОПОЯЗа понятиями «остранения», выведения слова из автоматизма восприятия. Ритмика, звукопись, рифма, их изменение и варьирование служат для динамической группировки слов и грамматических конструкций в стихе, создания эффекта новизны, свежести, небывалости. Суккестивность тесно связана с динамизацией и

представляет собой последовательную, как бы ступенчатую, прерывную подачу речевого материала в стихе, в отличие от «симультанной» - одновременной, слитной, незатрудненной речи в прозе. По Тынянову, все элементы стихотворного текста существуют – независимо от их психологического восприятия – как бы последовательно, в движении друг за другом; все же элементы прозаического текста существуют как бы одновременно, одномоментно.

Самый наглядный пример сукцессивности стихотворного текста – анжамбеман (перенос, несовпадение интонационно-фразового членения в стихе с метрическим членением). Он рассекает словосочетание, заставляет воспринимать отдельно первое слово, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих потенциальных оттенков значения и по-новому сплетает их с такими же ожившими оттенками предшествующих слов. Ю. Тынянов прибегает в книге к «стилистическому эксперименту», рассматривая стихотворные конструкции с анжамбеманом в сопоставлении с их прозаическими двойниками. Так, он приводит характерный пример из Полонского:

Кура шумит, толкаясь в темный
Обрыв скалы живой волной...

Внимание читателя обращается на то, что отрыв эпитета от определяемого «скалы» никак синтаксически не мотивирован, не вызывается потребностью интонационно-смыслового членения фразы. Тынянов трансформирует стих в прозаическую фразу: «Кура шумит, толкаясь в темный обрыв скалы». И далее указывается, что в прозаической фразе группа «темный обрыв скалы» приобретает «симультанный» характер: наибольшую силу в этом варианте получает определяемое «обрыв скалы», эпитет здесь мыслится как предметный признак определяемого. В стихе же эпитет «как бы виснет в воздухе», он не выполняет функции предметной окраски, взамен которой «выступает с особой силой основной признак слова «темный», а также второстепенные (эмоциональные) признаки».

Сукцессивность стихотворного текста, согласно Тынянову, проявляется в выделении, подчеркивании слова любым способом, например, ритмически заметной позицией в стихе. При этом оно отделится от соседних, и каждый словораздел при нем усилится почти до степени анжамбманного стихораздела, чтобы слова воспринимались не слитно и «симультанно», как в прозе, а поштучно. Слова в стихе как бы отрываются друг от друга и предстают перед читателем каждое поодиночке, демонстрируя каждое свои семантические возможности.

Самые яркие примеры сукцессивности и динамизации речевого материала Тынянов находит в поэзии В. Маяковского. Один из таких примеров – «Маяковский в небе»:

Оглядываюсь. Эта вот
зализанная гладь – это и есть хваленое небо?
Посмотрим, посмотрим!

Искрило,
сверкало,
блестело,
и
шорох шел –
облако
или
бестелье
тихо скользили.

Далее следует тыняновский комментарий: «Следует обратить особое внимание на служебные слова и частицы «и», «или», которые, выдвигаясь, придают совершенно новый вид конструкции предложения; чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах)». Весьма характерный пример из Маяковского приводится Тыняновым также для показа выделяющей и деформирующей роли рифмы в семантике стихотворного текста:

Глазами взвила ввысь стрелу.

Улыбку убери твою.

А сердце рвется к выстрелу.

А горло бредит бритвою.

Тынянов пишет о том, что группа «ввысь стрелу» (первый член рифмы) значительно выдвинута и предстает как «почти сжатая в одно целое». При этом слово «выстрелу», составляющее второй член рифмы, деформируется под влиянием первого члена, рассекается в интонационном отношении на части: ввысь стрелу – выстрелу. При этом подчеркивается вторая, вещественная часть слова. Во втором стихе точно так же выделена и сжата во втором стихе группа «убери твою», рифмующееся же с нею слово «бритвою» рассекается на две части, соответствующие частям первого члена рифмы: бритвою. Здесь же выделяется, подчеркивается формальная (грамматическая) часть слова. Подводя итог анализу этого примера, Тынянов замечает: «Это подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов (а вместе осложняет основной признак колеблющимися признаками); оно делает, как однажды выразился сам Маяковский, слова «фантастическими» (то есть именно и содействует выступлению в них колеблющихся признаков)». В ряде теоретических построений и методов анализа поэтического текста, используемых Тыняновым, прослеживается влияние художественной практики футуризма, стремившегося разрушить

традиционную, однозначную связь слова и смысла. «Резкая деформация семантического момента», отрыв от предметности, возникновение колеблющихся признаков за счет основных – все это, в совокупности, согласно Тынянову, дает основание отрицать самостоятельность значения слова в поэзии. Образ оценивается ученым всего лишь как «специфическая форма развертывания стихового материала». Слово же в стихе рассматривается как проекция, производное, пучок различных функций, результат взаимодействия конструктивных факторов.

Термины, введенные Ю.Н. Тыняновым в «Проблемах стихотворного языка» имели разную судьбу. Понятия единства и тесноты ряда прочно вошли в арсенал филологической терминологии: без них сегодня не обходится ни одно исследование стихотворного текста. Что же касается понятия сукцессивности, то оно оказалось невостребованным из-за слишком тесной связи с принципами авангардной поэтики футуризма.

«Проблемы изучения литературы и языка» стали последней работой Ю.Н. Тынянова в области теории и методологии изучения поэтического языка. ОПОЯЗ восстановить не удалось, более того, с конца 20-х годов разворачивается санкционированная свыше кампания против формалистов-опоязовцев.

Ю.Н. Тынянов: Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики»

Изучение *стиха* сделало в последнее время большие шаги; ему предстоит развиваться в близком будущем в целую область, хотя завоевана она сравнительно недавно.

Но в стороне от этих изучений стояло до сих пор изучение поэтической семантики (науки о значениях слов и словесных групп, их развитии и изменении – в поэзии).

Последним значащим явлением в этой области была *теория* образа, представленная главным образом Потебней. Несовершенства этой теории теперь более или менее явны. Если *образом* в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение – и целая глава «Евгения Онегина», – то возникает вопрос: в чем же специфичность *поэтического* образа?

Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной *конструкции*. Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке – *в идее*, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка – X – оставляла широкое поле для иксовых метафизических спекуляций. В сущности, этим втихомолку отмечается *динамизм* поэзии: если образ ведет к X, – важно не протекание образа (и не самый образ), а

этот одновременный (симультанный) X. X. этот – вне образа; стало быть, в этом X могут сойтись многие (как угодно) образы.

За выход из конструкции Потехня платится тем, что у него смешиваются в одно явления разных конструкций – разговорной речи и стиха -- и, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют.

Потехнианство погибло в этом противоречии. После него изучение смысла поэтического слова пошло ощупью. Тем же пороком – игнорированием конструктивного, *строевого* момента в языке – больно другое направление, одно из идущих ныне ощупью: изучение смысла поэтического слова с точки зрения индивидуального языкового сознания поэта. Проследивать психологические ассоциации, сцепление словесных групп у того или иного поэта и выдавать это за изучение поэтической семантики – можно, очевидно, только подменив поэзию поэтом и полагая, что существует некоторое твердое, односоставное индивидуальное языковое сознание того или другого поэта, не зависимое от конструкции, в которой оно движется. Но языковое сознание может быть различным в зависимости от *строя*, в котором оно движется. Сцепление образов будет у одного и того же поэта одним в одних жанрах, другим – в других, таким – в прозе и иным -- в стихе.

Настоящая работа стремится обследовать специфические черты смысла слов в зависимости от стиховой конструкции.

Поэтому я противопоставляю абстракции «слова» – конкретное «стиховое слово» и отказываюсь от расплывчатого понятия «*поэзия*», которое как термин успело приобрести оценочную окраску и потерять реальный объем и содержание; взамен я беру одно из основных конструктивных категорий словесного искусства – стих.

В первой главе я выясняю конструктивный фактор стиха, оформляющий (вернее, деформирующий) другие.

Вторая касается существа вопроса, а именно тех специфических изменений смысла слова, которые оно претерпевает под влиянием конструктивного фактора стиха.

Работа моя была закончена зимою 1923 года. С тех пор вышло несколько книг и статей, имеющих некоторое отношение к ее предмету. Они использованы только частично.

Части работы я читал в Опоязе и О[бществе] художественной] словесн[ости] при Р[оссийском] институте истории искусств, членам которых, принявшим участие в обсуждении, выражаю свою благодарность.

Особую благодарностью я обязан С.И. Бернштейну за его ценные советы и указания.

Свою работу я посвящаю обществу, с которым она тесно связана,

– Опоязу.

Источник: Тынянов Ю.Н. Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 253-254.

Вопросы и задания

1. Почему, по мнению Ю. Тынянова, необходимо изучать поэтическую семантику?
2. В чем общая специфика, по мнению Ю. Тынянова, теории образа?
3. Что, по мнению Ю. Тынянова, лежит за пределами образа или произведения?
4. Почему, как считает Ю. Тынянов, разговорная речь и стих, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют?
5. Почему, как считает Ю. Тынянов, проследивать психологические ассоциации, изменение словесных групп у того или иного поэта и выдавать это за изучение поэтической семантики ошибочно?

Темы для обсуждения:

1. Поэтическая семантика
2. Специфические черты смысла слов в зависимости от стиховой конструкции.
3. «Стиховое слово».

Литература:

1. Тынянов Ю.Н. Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 253-254.
2. Тынянов Ю.Н. Проблема стиховой семантики // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 253-254.

Б. Эйхенбаум

Один из ярких представителей русской формальной школы, Б. Эйхенбаум, как отмечает Г. Бялый «Представление об активной роли искусства и его творцов в жизни и в истории осталось у Эйхенбаума навсегда, зато тезис о неразрывности поэтики и философии в дальнейшем претерпел существенные изменения. Это было связано с деятельностью ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), к которому Б.М. Эйхенбаум примкнул в 1919 году, став одним из его главных участников, выдвинувших так называемый формальный метод в литературоведении»¹. Сфера научных интересов Б. Эйхенбаума была связана с поиском формальных особенностей не только в поэзии, но и в прозе, в частности, «его работы, посвященные «слуховому» анализу и в области художественной прозы»². Этому аспекту посвящена статья 1918 года «Иллюзия сказа», а также исследования, посвященные творчеству А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова. Последнего Б. Эйхенбаум считал «прирожденным сказителем».

В 1919 году в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. Эйхенбаум рассматривает композицию произведения в прямой зависимости от речевых приемов рассказчика.

Б. Эйхенбаум: Как сделана «Шинель» Гоголя

1

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, то есть является ли этот тон

¹ Бялый Г. Б.М. Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 6.

² Бялый Г. Б.М. Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 7.

началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа*, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Прimitивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации – вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической – в основу кладется анекдот, избыточный сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти «мелочи», которыми пересыпано изложение, – так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом важно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у него всегда бедный, скорее – нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так, «Нос» развивается из одного анекдотического события; «Женитьба», «Ревизор» вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; «Мертвые души» слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П.В. Анненков сообщает о нем: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему

знакомую и знакомую улицу»¹. В письме к Пушкину (1835) Гоголь пишет: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или не смешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта!»². Об анекдотах он просит часто; так – в письме к Проктоповичу (1837): «Жюля (то есть Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот»³.

С другой стороны, Гоголь отличался особым умением читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники.

Все это вместе указывает на то, что основа гоголевского текста – сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить – слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особая роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда – явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. – тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры.

Источник: Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 306-326.

Вопросы и задания

1. В чем специфика композиции, по мнению Б. Эйхенбаума?
2. Какова роль рассказчика, по мнению Б. Эйхенбаума, в композиции произведения?
3. Как связаны композиция и сюжет, по мнению Б. Эйхенбаума?
4. Какую роль в произведениях Н.В. Гоголя, по мнению Б. Эйхенбаума, играет сказ?
5. В чем специфика имен в произведениях Н.В. Гоголя?
6. Каков, по мнению Б. Эйхенбаума, основной композиционный слой «Шинели» Н.В. Гоголя?
7. В чем принцип сцепления, по мнению Б. Эйхенбаума в композиции «Шинели» Н.В. Гоголя?
8. Какова роль игры с условным чередованием жестов и интонации в композиции «Шинели» Н.В. Гоголя?
9. Какова роль гротеска, по мнению Б. Эйхенбаума в композиции «Шинели» Н.В. Гоголя?

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. – М., 1960. – С. 77.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т. – 1940. – Т. 10. – С. 375. Курсив мой. – Б.Э. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ Там же. – С. 86.

10. В чем специфика, по мнению Б. Эйхенбаума, финала «Шинель» Н.В. Гоголя?

Темы для обсуждения:

1. Специфика композиции прозаического произведения.
2. Роль сказа в повествовательной структуре художественного текста.
3. Поэтика имени в художественном произведении.
4. Роль игры в художественном произведении.
5. Речевая характеристика в художественном произведении.
6. Интонационный строй прозаического произведения.
7. Роль гротеска в художественном произведении.

Литература:

1. Бялый Г. Б.М. Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л. Художественная литература, 1969. – С. 5-20.
2. Эйхенбаум Б. Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л. Художественная литература, 1969. – С. 214-230.
3. Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л. Художественная литература, 1969. – С. 306-326.

В. Шкловский

В. Шкловский считал, что в художественном произведении знакомые вещи должны представлять в неожиданном, необычном, «странном» свете. Только тогда они привлекут внимание читателя, разрушив «автоматизм восприятия». Отстранение, таким образом, понимается как универсальный и важнейший художественный прием. В качестве примера В. Шкловский приводит необычное, «странное» описание оперного представления в «Войне и мире». «Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда». Разрушить автоматизм читательского восприятия могут ирония (как в приведенном примере), а также парадокс, употребление непривычных (бытовых или областных) слов и т. п. В более широком плане нарушение привычного и ожидаемого выражается в борьбе «старшей» и «младшей» линий в литературе, то есть в борьбе традиции и новаторства. Очевидно, что так понятый текст несет в себе внутренний накал и стимулирует подобное напряжение в читательском восприятии. Более подробно проблеме напряжения внутри поэтического текста будут разрабатывать американские «новые критики», которые станут искать в художественном произведении борьбу различных художественных элементов. Например, К. Брукс выделит парадокс в качестве универсального художественного средства (по терминологии русских ученых – «приема»), который определяет специфику поэзии. По воспоминаниям Лидии Гинзбург, Тынянов говорил о Шкловском, что тот хочет изучать литературное произведение так, как будто это автомобиль и его можно разобрать и снова собрать (ср. сходные методики анализа и синтеза в генеративной поэтике). Действительно, Шкловский рассматривал художественный текст как нечто подобное шахматной партии, где персонажи - фигуры и пешки,

выполняющие определенные функции в игре (ср. понятие языковой игры у позднего Витгенштейна). Такой метод изучения литературы лучше всего подходит к произведениям массовой беллетристики. И это была еще одна заплата формальной школы – привлечение массовой культуры как важнейшего объекта изучения. Вот как, например, Шкловский анализирует композиционную функцию доктора Ватсона в рассказах Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе (в главе «Новелла тайн» книги «О теории прозы»): «Доктор Ватсон играет двойную роль; во-первых, он рассказывает нам о Шерлоке Холмсе и должен передавать нам свое ожидание его решения, так как он не участвует в процессе мышления Шерлока, и тот лишь изредка делится с ним полурешениями (...).

Во-вторых, Ватсон постоянно неправильно понимает значение улики и этим дает возможность Шерлоку Холмсу поправить себя. То есть Ватсон – это мотивировка ложной разгадки. Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, то есть как бы служит мальчиком, подносящим Шерлоку Холмсу мяч для игры».

В. Шкловский: О теории прозы

Вступление

Гамлет приехал в свой дом, вернее, в свои углы (где можно себя вспомнить, куда принято возвращаться), потому что они соединяют в себе разнообразные воспоминания.

Он находится в том состоянии, которое трудно определяется одним словом, но он перевернул страницу книги своей жизни, он теперь думает, что в книге только «слова, слова, слова».

А в книгах, и на устах человека, и в мозгу его – слова живут иначе. Они дежурят, ждут.

Когда слава Петра в сознании великого поэта отодвигается отчаянием человека, живущего в городе, построенном «на зло надменному соседу», то эти слова – слова судьбы – ждут приказа о построении.

Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем.

Как не знаем природы, которая меняет наше окружение, отсчитывает времена года, испытывает нас холодом и скукой зимы и возвращается как слова, про которые хочу думать или которыми я хочу думать. Меня недавно поразили слова одного китайского рассказа. Человек видел во сне бабочку, и, проснувшись, он задумался о том, он ли видел во сне бабочку, или, может быть, бабочка увидела во сне его.

Он только часть жизни этой неведомой страны, сама же крылатка улетела.

Так что же такое слова?

Слова разные; в зависимости от того, кто их приносит.

Они приносятся, как будто вырванные с корнями, с куском леса мысли, в котором они живут и сталкиваются.

И спор о границе смелости строителя сменяется мыслями о воде, которая вернулась к пологому берегу, берегу без сопротивления, вернулась, проникла в город, построенный великим желанием, и при этом как будто не сказано, что главный герой поэмы – не Петр Первый, а человек, который и не снился Петру; человек, любящий женщину, живущую на плоском острове у берега, который должен быть украшен одним из величайших городов мира.

Мысль возвращается к поэме.

Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Преодоленные обстоятельства и само решение Петра оспариваются наводнением.

Как бы самый молодой и задорный, если такое слово приложимо в данном случае, апостол сказал: «Вначале было Слово».

Вот поиски начала слова. Что такое слово?

Мы все думаем с первого класса, когда нас только начали спрашивать, а мы искали слово нужное в данный момент; как будто начиная додумывать несовершенное свое бытие, несовершенную машину.

Мысли и слова бывают разные, но первым приступом в голову лезут слова несовершенные, ошибочные.

Слово не живет одиноко, слово живет повторениями. Это хорошо знал великий поэт – великий сосед человека, который построил город у широкой реки, построил город, грудью обращенный к ветрам.

Планы создаются в уже созданных вещах.

Толстой, начиная «Войну и мир», определял отношение разных людей к Наполеону, большому человеку, человеку, которого он оспаривает как погоду, как место построения города, как способ построения мира, – мира и войны.

Но самая главная судьба слова в том, что оно живет во фразе. И живет повторениями.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.

Так описывается план построения корабля поэзии.

Слово освобождает душу от тесноты.

Здесь говорится о физическом движении, которое начато и которое не подавлено. Почему рифмы здесь так поставлены, выделены, поставлены как флаги, как вехи постройки?

Но потому, что рифмы – это созвучность, а потому, что рифма – это повтор и возвращение к прежде сказанному слову, рифма как будто добавляется тому, что слово, которое разносмысленно, равнозвучно.

Вот этот перебор смысловых значений (через звуковые сочетания), повторенный смыслов держится в поэме рифмами, держится построением строф.

А как же прозаики?

Что же тормозится в прозе?

Что повторяет Достоевский или Толстой в своих нерифмованных строках прозы, сделанных простыми словами, которые кажутся находящимися в простой связи?

Здесь повторяются обстоятельства. Проза возвращает причину события. Она перестраивает историю.

Дальше идет рассказ, где эти обстоятельства по-разному рассматриваются, рассматриваются в своем развитии. И вот эти повторения (как и в стихах) создают плодovitую медленность, глубокую насыщенность прозы.

Вот так эпизоды прозы как бы повторяются. Как будто человек возвращается обратно по ступеням своей жизни. И вот так повторяемость эпизодов сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами.

Возле кораблей поэзии идут сражения.

Проза и поэзия, так называемые тропы, и так называемые метафоры, и главные повторения смысловых кусков собираются так, как будто действительно собирается корабль в дальнее путешествие, где он встретится с молниями, ветрами, камнями и еще не начатыми картинами.

Походка искусства – это походка людей, желающих понять то, что называем мы действительностью, не замечая, что сами стихи – тоже действительность, и очень крепкая действительность, как будто выключаемая из времени, потому что она оживает тогда, когда то, что создало стихи, должно было быть просто забыто.

Недавно мне на стол легла маленькая книжечка, которую до меня, как мне показалось, никто не раскрывал.

Называется она «Средневековая латинская новелла XIII века». Издана в 1980 году.

Через полчаса борьбы со страницами, которые так неохотно впервые раскрывались, шелестели, книга раскрылась на новелле, которая радостно поведала свой сюжет.

Так на складе забытых вещей вошедший человек видит свою драгоценность под слоем пыли и случайных предметов.

Новелла о римском, дохристианском короле Феодосии и его трех дочерях; о том, что король устроил испытание; две дочери ответили королю, что они любят его «больше чем самих себя».

Младшая дочь ответила, что она любит его «не больше и не меньше, как долг велит».

Дальше все происходило по всем нам знакомому сюжету.

Король изгнал младшую дочь.

Она вернулась спасать отца.

Шекспир взламывал сюжет и в ядре совершающейся трагедии устанавливал верные связи психологии действующих героев.

Мысли, надежды человечества идут не по торным дорогам, а по мостам, которые опираются на острова поэзии.

Ночью поднимаются или поворачиваются железные арки мостов, чтобы пропустить корабли к морю.

У Гамлета убит отец. Гамлет должен отомстить. Но призрак-отец сказал, что он должен отомстить не так, как Орест, – он должен пощадить мать.

Гамлет проверяет свою мысль о виновности дяди, который убил отца и отнял корону. Гамлет испытывает дядю драмой. Он вспоминает Гекубу.

Актер, случайно приглашенный в замок, на случайной сцене говорит о Гекубе. И слова о Гекубе звучат новой болью о душевной пыли мелкой мысли и мелких подробностях.

Искусство работает своим многотысячелетним, всепонимающим живым архивом.

Искусство обновляет память человечества.

Я возвращаюсь к книге о теории прозы, смотрю на окрестности, где создана теория стиха, хочу найти хотя бы набросок, хотя бы след, засыпанный пересыпающимися песками, найти дорогу к вопросу великого поэта: «Куда ж нам плыть?»

Нам плыть по знаниям.

Нам плыть к вечности проявления человеческого духа, к толчкам под колесами машины, идущей по просекам, сделанным в старых лесах, где гремят положенные и еще не сношенные стволы – гати.

Январь 1983 года

Искусство как прием

«Искусство – это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого-филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности, поэзии», – говорит он («Из записок по теории словесности». Харьков, 1905. С. 83). «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания», – говорит он в другом месте (Там же. С. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, ощущение относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, академик Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперцепируемых [...] б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (*Там же. С. 314*), то есть «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им» (*Там же. С. 291*).

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, породил всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существует два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял!». Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь!». Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» было метонимией, в другом — метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком (*Д. Овсяннико-*

Куликовский. «Язык и искусство». СПб. 1895. С. 16-17). Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от определения голова = шару, арбуз = шару. Это мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией. Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель» («Философия слога»). «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус) Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Источник: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 58-72.

Вопросы и задания

1. Почему В. Шкловский выступал против тезиса «Искусство – это мышление образами»?
2. В чем общая специфика предложенного В. Шкловским понимания искусства?
3. Каковы основные особенности искусства, по мнению В. Шкловского?
4. В чем специфика, по мнению В. Шкловского, закона экономии творческих сил?
5. Как, по мнению В. Шкловского, осуществляется вывод вещи из автоматизма восприятия?

6. Что, по мнению В. Шкловского, является признаком художественного?
7. Как В. Шкловский сравнивает стиль Державина, Пушкина?
8. Что, по мнению В. Шкловского, происходит с русским литературным языком?
9. Кого В. Шкловский видит во главе школы, создающей новый, специальный русский язык?
10. В чем, по мнению В. Шкловского, специфика ритма поэзии?

Темы для обсуждения:

1. Искусство как прием.
2. Прием остранения.
3. Специфика поэтического языка.
4. Различия ритма поэзии и особенностей прозы.
5. Особенности литературного языка.

Литература:

1. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 58-72.
2. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 36-42.

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА

Корни мифологической критики XX века находятся в литературоведении конца XVIII – начала XIX века, когда вспыхнул острый интерес к мифу, приведший к появлению первой академической школы, получившей название «мифологическая». Основное различие между мифологической школой академического литературоведения и возникшей в XX веке заключается в том, что представители первой занимались изучением национального фольклора, поисками национальных корней и в русской культуре анализом памятников средневековой, древнерусской литературы; представители же мифологической критики XX века предлагали использовать древний миф в качестве прямого универсального инструмента для объяснения современной литературы. В отличие от мифологической академической школы литературоведения мифологическая критика XX века стремится свести всю современную художественную литературу к мифу, не только в генетическом, но и в структурном, содержательном и идеологическом планах. Миф определяется в качестве матрицы, штамповавшей не только первые художественные формы, но и все последующие, вплоть до современности. Исходя из этого положения, вся литература, в том числе современная, представляла насквозь пронизанной «мифологемами», «архетипами». При этом последние понимаются не в качестве знаков мифологического сознания, главенствовавшего на заре человечества, но как носители высшей художественности, мудрости и глубины.

Существуют две крупные ветви мифологической критики XX века, связанные с идеями Дж. Фрейзера и К. Юнга.

Первая, так называемая «фрейзеровская» или «ритуально-мифологическая» школа возникла в самом начале XX века в Англии. Толчком к его возникновению послужила знаменитая книга Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», которую он опубликовал в 1890 году, и она сразу же получила мировую известность. В этой работе английский ученый основное внимание уделил древним ритуалам, связанным с умиранием и воскресением природы, со сменой времен года и выросшим на их основе календарно-обрядовым мифам. Именно поэтому фрейзеровское направление в литературоведении именуют «ритуально-мифологической критикой».

Деятельность Дж. Фрезера, английского исследователя древних культур, связана с основными принципами антропологического направления в науке о мифе. Генезис этого направления связывается с именем французского ученого Б. Фонтенеля, а его расцвет – с деятельностью английской антропологической школы, представителями которой были Э. Тейлор, Э. Лэнг и другие. На рубеже XIX-XX веков Дж. Фрезер выступил продолжателем дела антропологической школы посредством публикации многотомной работой «Золотая ветвь» (1890-1915). Если Э. Тейлор разработал теорию «пережитков», Э. Лэнг уделял много внимания проблеме тотема и древних религий, то Дж. Фрейзер сосредоточил усилия на изучении магии и связанных с нею сезонных ритуалов, игравших, по его мнению, исключительно важную роль в первобытных обществах и оказавших огромное влияние на художественную культуру древнего человека. Сами ритуалы были художественными действиями, а их словесными эквивалентами стали мифы, среди которых важнейший – миф об умирающем и возрождающемся божестве. Такими божествами были Осирис (у египтян), Адонис (у греков), Аттис (у римлян). В числе учеников и последователей Дж. Фрезера, привлеченных научной глубиной и стилем его исследований, приближающим их к художественным произведениям, оказались многие литературно одаренные люди, попытавшиеся применить его теории в качестве инструмента литературоведческих исследований. Так возникла школа английской мифологической критики, которую более точно можно определить как «ритуальную» критику, ибо первые ее представители были ортодоксальными последователями Дж. Фрезера. Они были связаны с Кембриджским университетом, поэтому нередко эту группу называют «кембриджской школой мифокритики». К первому поколению ее представителей относятся Э. Чемберс, Дж. Уэстон, Дж. Харрисон, Ф. Корнфорд и примыкавший к ним Г. Мэррей, работавший в Оксфорде. По поводу деятельности этой группы талантливых ученых Кембриджского университета, которые первыми применили новое учение для решения актуальных литературных проблем, Е. Мелетинский писал: «Нельзя

определять значение работ кембриджской группы для изучения ритуальных истоков античного театра. В 1914 г. Гилберт Мэррей выступил в эссе «Гамлет и Орест», в котором сопоставил драму Шекспира и греческую драму в плане единства их ритуальных прообразов (катарсис, связанный с очистительной жертвой). Впоследствии драма, в особенности шекспировская, стала одним из излюбленных объектов ритуально-мифологического подхода в работах Х. Вейзингера, Н. Фрая, Х. Уоттса, Ф. Фергюсона и других, выполненных в основном уже после Второй мировой войны и при несомненной односторонности во многом весьма интересных, поскольку театр действительно имеет ритуальные корни и в драме эпохи Возрождения сохранились еще живые связи с фольклорно-мифологическими истоками. Работы эти в той или иной мере также испытали влияние известного представителя «новой критики», шекспиролога У. Найта, предложившего «символический» анализ творчества Шекспира¹.

При этом первым исследователем, применившим концепции Дж. Фрейзера для литературоведческих целей, был Э. Чемберс, опубликовавший в 1903 году труд «Средневековая сцена», в котором очевидно стремление дать новое фрейзеровское толкование некоторым элементам средневековой драмы. В последующих работах кембриджских мифологических критиков ритуальный метод анализа постепенно становился доминирующим. Наиболее известными мифокритическими работами 1910-1920-х годов являются «Происхождение аттической комедии» (1914) Ф. Корнфорда и «От ритуала к роману» (1920) Дж. Уэстон.

Джесси Уэстон в книге «От ритуала к роману» (1920) предложила мифологическое прочтение цикла средневековых романов о Святом Граале, найдя в них множество сезонных ритуалов. Она предприняла попытку реконструировать легенды о Святом Граале. По ее мнению, Грааль первоначально это магический талисман, снимающий заклятие бесплодия, наложенную на сказочную страну Царя-Рыбака, персонажа ряда «мифов плодородия». В основе сказания о поисках Грааля – один из таких древнейших мифов, связанный с культом умирающего и воскресающего бога и с первобытным обрядом посвящения, жестоких испытаний, перехода на новую ступень развития. Таким образом, исследовательница приходит к выводу, что основа сказаний о Граале вовсе не христианская, ее истоки теряются во тьме веков.

Затем Гилберт Мэррей в работе «Гамлет и Орест» (1927) предположил, что Шекспир в образе Гамлета репродуцировал не более как мифологического бога зимы, замораживающего и убивающего все живое. Как отмечает В.П. Мещеряков: «В работах Г. Мэррея, много и

¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. – СПб., 2018.

плодотворно занимавшегося проблемами трагедии, впервые в рамках кембриджской школы была высказана мысль о бессознательных каналах передачи традиций. Проще говоря, гениальный художник бессознательно, вне реального опыта, способен уловить и репродуцировать важнейшие мифологические образы, о которых он никогда ничего не знал»¹. В частности, Шекспир, по утверждению Г. Мэррея, не знал ни мифа об Оресте, ни «Орестей» Эсхила, но при этом в образе Гамлета четко улавливаются черты Ореста, образ которого корнями уходит в миф о Диане и Вирбии.

На более позднем этапе английскую мифологическую критику представляли Ф. Рэглан и Р. Грейвс, достаточно твердо ориентировавшиеся на «Золотую ветвь» Дж. Фрезера. Об этом свидетельствуют, в частности, работы достаточно ортодоксальных последователей Дж. Фрезера: Ф. Рэглана и Р. Грейвса, который в книге «Белая богиня» (1958), используя лунарную теорию мифа, во многом, как и в своих стихах, опирался и на ритуалистические концепции, разработанные в «Золотой ветви».

Тогда как выступившие в 1930-е годы К. Стилл и М. Бодкин не довольствовались позитивистской и эволюционистской направленностью идей Дж. Фрезера, тяготея в своих мифокритических построениях к метафизическим и «протоструктуралистским» (К. Стилл), а также фрейдистско-юнгианским, глубинно-психологическим взглядам (М. Бодкин).

Работы Г. Мэррея и М. Бодкин свидетельствовали о начале нового, глубинно-психологического юнгианского течения в английской мифологической критике, хотя ее фрейзеровское начало и не было полностью отвергнуто.

Особое место среди английских мифокритиков занимает К. Стилл, получивший известность после публикации книги «Вечная тема» (1936). В определенной степени продолжая эволюционистские традиции фрейзеровской школы, в частности, определяя ритуал и миф как нечто единое, что служит основой современного творчества, он вместе с тем преодолевает отчетливо выраженный позитивизм первых кембриджских мифокритиков. К. Стилл интересуется высшими духовными проявлениями человека, причем на всех стадиях его развития. Он, как и Э. Лэнг, считает, что идея святости была присуща людям всегда и что поэтому «вечной темой» художественного творчества всех эпох является повествование о духовном падении и последующем моральном возрождении, но не просто о телесном умирании и воскресении, как считали ортодоксальные последователи Дж. Фрезера. Очевидна библейская ориентация К. Стилла при определении «вечной темы», или мономифа, лежащего в основе всей

¹ Мещеряков В. П. Основы литературоведения. – М., 2003. – С. 384.

современной литературы. Эта ориентация позволяет говорить о К. Стилле как об одном из основоположников религиозного течения в современной мифологической критике, как о предшественнике работающих в США Дж. Кампбелла и М. Элиаде – крупнейших представителей этого течения.

Другая ветвь мифологической критики порождена концепциями К. Юнга. В США, где генезис мифологической критики во многом предопределен работами швейцарского психолога, ее иногда именуют «юнгианской».

Первые работы американских мифокритиков появились в конце 1910-х годов. Они были вызваны к жизни начавшими распространяться в США идеями К. Юнга. Типично юнгианским исследованием была статья Э. Тейлора «Шелли как мифотворец» (1871), появившаяся в «Журнале психопатологии», одним из первых начавшем печатать литературоведческие работы фрейдистского и юнгианского направления.

Первым крупным американским мифокритиком является У. Трой, работы которого стали появляться в печати с конца 1930-х годов. В отличие от работ английских мифокритиков, У. Трой использует мифологический метод для анализа самой современной литературы, и не только для анализа творчества отдельных писателей, но и литературных направлений. Он стремится показать, например, что романтизм был не более чем «возрождением мифа в сознании Запада». Большое влияние на становление и развитие американской мифологической критики оказали работы Р. Чейза и Н. Фрая, выступивших в качестве как исследователей литературы, так и теоретиков рассматриваемой методологии.

Р. Чейз решительно осудил все попытки определить мифологию как древнюю идеологию. Миф – это только художественное произведение и ничего более, – утверждал исследователь. Н. Фрай сочетает эволюционистский подход к мифу с элементами структурализма, широко использует как фрейзеровский, так и юнгианский подходы. Миф он представляет тем ядром, первичной клеточкой, из которой развивается вся последующая литература, возвращаясь на определенном витке к своим первоистокам. Модернистскую литературу Н. Фрай понимает как новую мифологию. Мифоцентризм, по мысли Н. Фрая, даст науке о литературе твердую основу, ибо «критика остро нуждается в координирующем принципе, в центральной концепции, которая, подобно теории эволюции в биологии, помогла бы осознать литературные явления как части одного целого». Н. Фрай повторяет вслед за К. Юнгом, что «первобытные формулы», то есть «архетипы», постоянно встречаются в произведениях классиков, и, более того, существует общая тенденция к воспроизведению этих формул. Он даже определяет «центральный миф» всего художественного творчества, связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке, – миф об отъезде героя на поиски приключений. Вокруг

этого центра, по мысли Н. Фрая, вращается вся литература с ее центроостремительными и центробежными потенциями.

Проникновение фрейзеровской методологии в литературоведение США начинается лишь с конца 1930-х, но в последующие десятилетия эта методология успешно соперничала с юнгианскими подходами. Учение Юнга о бессознательных каналах передачи художественного опыта давало возможность последователям Фрейзера преодолеть очевидную слабость их методологии. Отпадала необходимость в трудных поисках средств и путей передачи древних традиций.

Юнгианская ориентация вскоре начинает соперничать с фрейзеровской, а затем и вытеснять ее. Свидетельством тому может служить книга М. Бодкин «Архетипы в поэзии» (1934). Сам термин «архетип», хотя он и не был придуман К. Юнгом, в широкий литературоведческий обиход введен именно им. Архетип в понимании К. Юнга – основное, хотя и бессознательное средство передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение. Архетип – производное и составная часть «коллективного бессознательного», которое цюрихский психолог противопоставлял индивидуальному бессознательному З. Фрейда. В «коллективном бессознательном» аккумулирована, по мнению К. Юнга, вся мудрость человечества. Уже этим одним К. Юнг противопоставлял свое учение ранним фрейдистским концепциям с их трактовкой «бессознательного» как резервуара подавленных эротических влечений, по своей природе узко эгоистических и общественно деструктивных. Идеальным проявлением «коллективного бессознательного», по мысли не только К. Юнга, но и Ф. Шеллинга, были мифы, образы которых превратились в архетипы, стали основой всего последующего художественного творчества.

Развитие современного искусства и литературы мыслится К. Юнгом как извлечение художником из запрограммированного в нем бессознательного более или менее замаскированных, «осовремененных» неизменных сущностей – «первоначальных образов», или архетипов. Архетипом Гамлета был Орест. Шекспир извлек этот образ из бессознательного, а не осознанно нарисовал копию, имея перед глазами модель.

Опираясь на теоретические работы Р. Чейза и Н. Фрая, а также на исследования мифа Элиаде, Б. Малиновского, американская мифологическая критика в 1940-1960-е годы стала одним из ведущих литературоведческих направлений в своей стране. Ее использовали исследователи драмы (Ц. Барбер, Г. Вотс, Г. Вейзингер, Ф. Ферпосон, Т. Портер) и романа (Р. Кук, Ю. Франклин, Ф. Янг, Л. Фидлер, Дж. Луфборо). В меньшей степени применялась мифокритическая методология для анализа поэтических произведений. Мифологические

критики в различных странах, в том числе и в России, много сделали в исследовании генезиса и типологических аспектов литературы, природы общечеловеческих «вечных» образов, символов, тем, конфликтов, в выявлении художественных инвариантов в литературах различных эпох.

Современная мифологическая критика получила наибольшее распространение в США; во Франции и Германии мифокритическая методология использовалась лишь в работах отдельных авторов, не став заметным течением в литературоведении. Речь идет именно о мифологической критике, а не об учениях о мифе, появившихся в странах континентальной Европы даже в большем объеме, чем в Англии и США.

Таким образом, мифологическая критика – это мифологическое направление в литературоведении Родины «ритуальной», фрейзеровской ветви мифологической критики является Англия. Хронологически «ритуальная» критика, работы представителей которой появились в начале 20 века, предшествует «архетипной» юнгианской, заявившей о себе в конце 1910-х годов.

Современная мифологическая критика представляет оригинальную литературоведческую методологию, основанную преимущественно на новейших учениях о мифе как решающем факторе для понимания всей художественной продукции человечества, древней и современной. Все литературно-художественные произведения или называются мифами, или в них отыскивается столько структурных и содержательных элементов мифа (мифологем, мифем), что последние становятся определяющими для понимания и оценки данного произведения. Миф, таким образом, рассматривается не только как естественный, исторически обусловленный источник художественного творчества, давший ему изначальный толчок, но и как транс-исторический генератор литературы, держащий ее в определенных мифоцентрических рамках.

Глава I

ДИАНА И ВИРБИЙ

Кто не видел картину Тернера „Золотая ветвь“? Пейзаж, залитый золотистым свечением грезы, в которую погрузился божественный дух Тернера, преобразивший прекраснейший из природных ландшафтов, увиденное в порыве вдохновения небольшое лесное озеро Неми, „зеркало Дианы“, как называли его древние. Незабываема спокойная водная гладь, окаймленная зеленой цепью Альбанских гор. Уединенность местности не нарушается двумя типично итальянскими деревеньками, погруженными в дрему на берегу озера, и дворцом – также в итальянском стиле – с садами, которые резкими уступами спускаются к озеру. Кажется, будто Диана не захотела оставить этот одинокий берег и продолжает обитать в лесной чаще!

В древности на фоне этого лесного пейзажа неоднократно разыгрывалось одно и то же странное и трагическое событие. На северном берегу озера, прямо под отвесными утесами, к которым притулилась деревушка Неми, находились священная роща и святилище Немийской, или Лесной, Дианы. Озеро и роща были известны тогда под названием Арицийских. Но город Ариция (теперь он называется Ла-Ричча) был расположен почти в пяти километрах отсюда, у подножия Альбанской горы, и отделен крутым спуском от озера, находящегося в небольшой воронкообразной впадине на склоне горы. В священной роще росло дерево, и вокруг него весь день до глубокой ночи крадущейся походкой ходила мрачная фигура человека. Он держал в руке обнаженный меч и внимательно оглядывался вокруг, как будто в любой момент ожидал нападения врага. Это был убийца-жрец, а тот, кого он дожидался, должен был рано или поздно тоже убить его и занять его место. Таков был закон святилища. Претендент на место жреца мог добиться его только одним способом — убив своего предшественника, и удерживал он эту должность до тех пор, пока его не убивал более сильный и ловкий конкурент.

Должность эта, обладание которой было столь зыбким, приносила с собой царский титул. Но ни одна коронованная особа не была мучима более мрачными мыслями, чем Немийский жрец. Из года в год зимой и летом, в хорошую и плохую погоду, пес он свою одинокую вахту и только с риском для жизни урывками погружался в беспокойную дрему. Малейшее ослабление бдительности, проявление телесной немощи и утрата искусства владеть мечом ставили его жизнь под угрозу: седина означала для него смертный приговор. От одного его вида прелестный

пейзаж мерк в глазах кротких и набожных паломников. С суровой и величавой фигурой Немийского жреца плохо сочетались мечтательная глубина итальянского неба, игра светотени в летних лесах и блеск волн на солнце.

Давайте лучше вообразим себе немийский пейзаж, каким он мог предстать перед запоздалым путником в одну из тех бурных осенних ночей, когда густым дождем падают увядшие листья и ветер поет погребальную песнь уходящему году. Какая мрачная картина, положенная на меланхолическую музыку! На заднем плане темнеет растерзанный лес на фоне низкого, затянутого тучами неба, вздохи ветра в ветвях, шелест увядших листьев под ногами да плеск холодной воды о берег. А на переднем плане в сумерках темная фигура человека, ходящего взад и вперед; и когда, выплыв из бегущего облака, бледная луна всматривается в него сквозь оплетенные ветви, на плече его ярко вспыхивает сталь.

Закон наследования титула жреца в Неми не имеет параллелей в классической древности. Для того чтобы найти ему объяснение, следует взглянуть дальше в глубь веков. Никто, видимо, не станет отрицать, что подобный обычай отдает варварской эпохой и, подобно первобытному ритуалу на гладко подстриженной лужайке, в совершенном одиночестве возвышается посреди изысканного итальянского общества времен Империи. Но именно грубый, варварский характер этого обычая вселяет в нас надежду на его объяснение. Исследования в области древнейшей истории человечества обнаружили, что при множестве поверхностных различий первые грубые философские системы, выработанные человеческим разумом, сходны в своих существенных чертах. Следовательно, если мы сможем доказать, что такой варварский обычай, как наследование титула жреца в Неми, существовал в других обществах, если нам удастся раскрыть причины существования подобного института и доказать, что одни и те же причины действовали в большинстве (если не во всех) человеческих обществах, при различных обстоятельствах пробуждая к жизни множество различающихся в деталях, но в целом сходных институтов, наконец, если нам удастся продемонстрировать, что те же самые причины, вместе с производными от них институтами, на самом деле действовали и в классической древности, — тогда мы сможем по праву заключить, что в более отдаленную эпоху те же причины породили правила преемственности жречества в Неми. За недостатком прямых сведений о том, как этот институт возник, наши заключения никогда не достигнут статуса доказательства, но они будут более или менее вероятными в зависимости от полноты, с какой удастся выполнить указанные условия. Предложить достаточно вероятное объяснение института жрецов в Неми, удовлетворяющее этим условиям, — вот цель данной книги.

Начнем с изложения тех немногих фактов и преданий по этому поводу, которые до нас дошли. Согласно одному из таких преданий, культ Дианы Немийской был учрежден Орестом, который, убив Фаоса, царя Херсонеса Таврического, бежал с сестрой в Италию; в связке веток он привез с собой изображение Дианы Таврической. После смерти его останки были перевезены из Ариции в Рим и захоронены на склоне Капитолийского холма перед храмом Сатурна (рядом с храмом Согласия). Знатокам древности знаком кровавый ритуал, который предание связывает с Дианой Таврической. Оно гласит: каждый чужестранец, который высаживается на берег, приносится в жертву на ее алтаре. Впрочем, будучи перенесен на италийскую почву, этот ритуал вылился в более мягкую форму. В немийском святилище произрастало некое дерево, и с него не могла быть сорвана ни единая ветвь. Лишь беглому рабу, если ему это удастся, позволялось сломать одну из ветвей. В случае удачи ему предоставлялось право сразиться в единоборстве со жрецом и при условии победы занять его место и унаследовать титул Царя Леса (Rex Nemorensis).

По общему мнению древних, этой роковой веткой была та самая Золотая ветвь, которую Эней по наущению Сибиллы сорвал перед тем, как предпринять опасное путешествие в страну мертвых. Бегство раба символизировало, по преданию, бегство Ореста, а его поединок со жрецом был отголоском человеческих жертвоприношений, когда-то приносившихся Диане Таврической. Закон наследования по праву меча соблюдался вплоть до имперских времен. Среди прочих выходов Катулы Мифопоэтическая критика.docx - с 2 была такая: решив, что жрец Неми оставался на своем посту слишком долго, он нанял для его убийства дюжего головореза. Кроме того, греческий путешественник, посетивший Италию в эпоху Антонинов (I-II вв.), писал, что наследование титула жреца по-прежнему добывается победой в поединке.

Основные черты культа Дианы в Неми еще подлежат выявлению. Из обнаруженных там остатков жертвоприношений явствует, что древние считали ее, во-первых, охотницей, во-вторых, благословляющей людей потомством, в-третьих, дарующей женщинам легкие роды. Огонь, по видимому, играл в ее культе особо важную роль. Во время ежегодного праздника, посвященного Диане и приходившегося на самое жаркое время года (13 августа), ее роща озарялась светом многочисленных факелов, ярко-красный отблеск которых ложился на поверхности озера. В этот день по всей Италии у каждого домашнего очага свершались священные обряды. Сама богиня изображена на найденных в пределах святилища бронзовых статуэтках держащей факел в поднятой правой руке. Выполняя данные обеты, женщины, молитвы которых были услышаны Дианой, приходили в святилище украшенные венками, с зажженными факелами. Неизвестный римлянин зажег неугасимую лампаду в небольшой гробнице

Неми во здравие императора Клавдия и его семьи. Найденные в роще весталки из обожженной глины, возможно, служили той же цели в отношении простых смертных. Если это так, то аналогия между этим обычаем и обычаем католиков ставить освященные свечи в церквях очевидна. Кроме того, титул Весты, носимый Дианой Немийской, явно свидетельствует о том, что в ее святилище постоянно поддерживался священный огонь. Большой, круглой формы фундамент в северо-восточном приделе храма, приподнятый на три ступени сохранивший следы мозаики, служил, вероятно, основанием круглого храма Дианы-Весты, аналогичного храму Весты на Форуме. По всей вероятности, священный огонь поддерживался здесь девственными весталками; на месте Немийского храма была найдена статуя весталки из обожженной глины. Кроме того, обычай поклонения неугасимому огню, поддерживаемому девами-весталками, был распространен в Лации с древнейших времен. Во время ежегодного празднества в честь богини увенчивали венками охотничьих собак и не трогали Диких зверей. Молодые люди совершали в ее честь очистительные обряды. Приносилось вино и устраивалось пиршество из мяса козлят, горячих лепешек, подаваемых на листьях, и яблок, сорванных вместе с ветками.

Но в роще близ Неми Диана царила не одна. Ее святилище разделяли с ней два божества более низкого ранга. Одним из них была Эгерия, нимфа светлой речки, которая, разбиваясь в брызги о базальтовые скалы, испала изящным каскадом в озеро неподалеку от местечка Ле-Моле (названного так потому, что там теперь находятся мельницы деревни Неми). Журчание бегущего по гальке потока упоминается Овидием, который, по его собственному признанию, часто пил из него воду. Беременные женщины приносили жертвы Эгерии, потому что, подобно Диане, она считалась способной даровать легкие роды. Бытовало предание, что эта нимфа была женой или возлюбленной мудрого царя Нумы и что плодом его общения с этой богиней были данные им римлянам законы. Плутарх сравнивает это предание с другими рассказами о любви богинь к смертным, такими, как любовь Кибелы и Луны к прекрасным юношам Аттису и Эндимиону.

По другим источникам, местом свиданий влюбленных были не Немийские леса, а роща неподалеку от грота у Капенских ворот близ Рима, где из темной пещеры бил еще один святой источник, посвященный Эгерии. Ежедневно римские весталки брали из этого источника воду для мытья храма Весты, перенося ее на голове в глиняном кувшине. Во времена Ювенала грот был выложен мрамором, и это освященное место осквернялось группами бедных иудеев, которые, как цыгане, вынуждены были располагаться на ночлег в роще. Можно предположить, что поток,падающий в озеро Неми, — это и была первоначально сама Эгерия и что,

когда первые поселенцы пришли с Альбанских холмов на берега Тибра, они принесли с собой культ этой нимфы и нашли для нее новое жилище в роще за воротами Рима. Остатки купален, обнаруженные на земле святилища, и множество слепков различных частей человеческого тела, сделанных из обожженной глины, наводят на мысль о том, что вода источника Эгерии использовалась для лечения больных. В соответствии с обычаем, который до сих пор соблюдался во многих частях Европы, больные в знак надежды на исцеление или благодарности посвящали богине слепки больных частей тела. Уверяют, что источник поныне сохранил свои лечебные свойства.

Другим немийским божеством более низкого ранга был Вирбий. Предание гласит, что Вирбием был не кто иной, как юный греческий герой Ипполит, целомудренный и прекрасный. Он научился охотничьему искусству от кентавра Хирона и проводил целые дни, охотясь на диких зверей в чаще леса. Его единственной спутницей была девственная охотница – богиня Артемида (греческий двойник Дианы). Возгораясь своей божественной спутницей, он с презрением отвергал любовь смертных женщин, и это его погубило. Уязвленная его презрением к любви, Афродита возбудила любовь к Ипполиту в его мачехе Федре. Когда Ипполит отверг безразличные ухаживания мачехи, она оклеветала его перед его отцом Тезеем. Поверив в клевету, Тезей обратился к своему отцу Посейдону с мольбой об отмщении. И когда Ипполит мчался на колеснице по берегу Саронического залива, морской бог выгнал на поверхность воды свирепого быка. Испуганные лошади понесли, и выброшенный из колесницы Ипполит нашел смерть под их копытами. Но из любви к Ипполиту Диана упросила лекаря Эскулапа возвратить прекрасного юношу-охотника к жизни при помощи целебных трав. Разгневанный тем, что смертный муж вышел из врат смерти. Юпитер низверг врача в Аид. Все же Диана сумела скрыть своего любимца от глаз разъяренного бога туманным облаком, изменила его черты, заставила выглядеть старше, а затем перенесла к лесистым немийским ложбинам, вверив его заботам нимфы Эгерии. Безвестный и одинокий, жил он в глубине италийского леса под именем Вирбия. Он правил там как царь и посвятил рощу Диане. У него был прекрасный сын, тоже Вирбий, который, не устранившись участия отца, погнал упряжку горячих скакунов, чтобы примкнуть к латинянам в войне против Энея и троянцев.

Вирбию поклонялись не только в Неми, но и в других местах: имеются сведения о том, что в Кампании у Вирбия был даже свой жрец. В Арицийскую рощу и святилище не допускались лошади, так как они погубили Ипполита. К его статуе запрещалось прикасаться. Некоторые полагали, что Ипполит – олицетворение солнца. «Но верно то, – утверждает Сервий, – что он был божеством, связанным с Дианой столь же

твариными узами, как Аттис – с Матерью Богов, Эриктоний с Минервой, а Адонис – с Венерой». Какого же рода были эти узы? Для начала заметим, что на всем протяжении своего длинного и извилистого пути этот мифический персонаж проявил поразительную живучесть. Едва ли можно усомниться в том, что Ипполит, святой римского календаря, которого несут лошади и который находит смерть 13 августа, в день празднества Дианы, есть не кто иной, как тот же греческий герой. Дважды найдя смерть в качестве язычника, он счастливо воскрес в ипостаси христианского святого.

Для того чтобы убедиться в том, что предания, объясняющие происхождение культа Дианы Немийской, не историчны, нет нужды в скрупулезном доказательстве. Они явно принадлежат к разряду распространенных мифов, которые измышляются с целью объяснить происхождение того или иного религиозного культа. Причем это делается в помощью реального или воображаемого сходства, которое позволяет возвести его к какому-то иностранному культу. Действительно, немийские мифы явно не вяжутся друг с другом, потому что учреждение культа возводится то к Оресту, то к Ипполиту (в зависимости от того, какая черта это объясняется). Подлинная ценность этих преданий заключается в том, что они наглядно иллюстрируют сущность данного культа. Кроме того, они косвенно свидетельствуют в пользу почтенного возраста культа, показывая, что он уходит своими корнями в туман мифической древности. В этом отношении, немийские легенды более достойны доверия, чем псевдоисторическое предание, подкрепленное авторитетом Катона Старшего, согласно которому священная роща была посвящена Диане неким латинским диктатором Бебием (или Левием) из Тускулума от лица народов Тускулума, Ариции, Ланувiums, Лаурентума, Коры, Тибура, Помеции и Ардеи.

Это предание говорит в пользу большой древности святилища, так как его основание датируется временем до 495 года до нашей эры, то есть года, когда Помеция была разграблена римлянами и исчезла с лица земли. Но мы не можем допустить, чтобы столь варварский институт, как наследование жречества в Ариции, был намеренно учрежден союзом цивилизованных городов, каковыми, без сомнения, являлись города Лациума. Оно, должно быть, передавалось по наследству с незапамятных времен, когда доисторическая Италия еще находилась в состоянии дикости. Правдивость этого предания ставит под сомнение другое предание, которое приписывает заслугу основания святилища Манию Эгерий, которому обязана своим существованием поговорка «В Ариции много Маниев». Некоторые авторы объясняют эту поговорку ссылкой на то, что Маний Эгерий был предком древнего и славного рода, тогда как другие полагают, что ее смысл сводится к тому, что в Ариции много

уродливых, некрасивых людей. Они производят имя Маний от слова *mania*, что значит «бука», или пугало, для детей. Один римский сатирик использовал имя Маний как синоним нищих, которые валяются на склонах Арицийских холмов в ожидании паломников. Подозрение возбуждает и это расхождение мнений, и противоречие между Манием Эгерием и Эгерием Левием из Тускулума, и сходство обоих имен с именем мифической Эгерии. Однако переданное Катонем предание является слишком обстоятельным, а его поручитель – слишком почтенным, чтобы отвергнуть его как пустой вымысел. Лучше предположить, что оно относится к древней перестройке или реставрации святилища, которая была произведена союзными государствами. В любом случае оно свидетельствует в пользу того, что роща Дианы издавна была местом общего поклонения многих древнейших городов Лациума, если не всей Латинской конфедерации.

Артемида и Ипполит. Как мы видим, предания об Оресте и Ипполите, не обладая исторической ценностью, тем не менее, не лишены смысла вообще, поскольку они помогают лучше уяснить себе происхождение немийского культа путем его сравнения с культом и мифами других святилищ. Возникает вопрос: почему для объяснения Вирбия и Царя Леса авторы этих легенд обращаются к Оресту и Ипполиту? В отношении Ореста все ясно. Вместе с Дианой Таврической, которую можно умилоствить только человеческой кровью, он понадобился для того, чтобы объяснить кровавое правило наследования жречества в Ариции. В случае с Ипполитом не все так ясно. В истории его гибели можно без труда усмотреть причину запрета вводить лошадей в священную рощу Дианы. Но самого по себе этого едва ли достаточно для объяснения идентификации Ипполита с Вирбием. Поэтому надо глубже рассмотреть культ и миф об Ипполите.

В Трезене Ипполиту было посвящено знаменитое святилище, расположенное на берегу прекрасной, почти закрытой бухты, где ныне плодородная прибрежная полоса у подножия морщинистых гор покрыта апельсиновыми и лимонными рощами, а также и высокими кипарисами, поднимающимися, подобно темным шпилям, над садами Гесперид. На противоположной стороне прозрачной голубой бухты возвышается священный остров Посейдона, и вершины его холмов покрывают темно-зеленые сосны. Таково месторасположение святилища Ипполита. Внутри находился храм со статуей героя. Служба в нем лежала на жреце, удерживавшем за собой эту должность пожизненно. Каждый год в честь героя справлялся праздник с жертвоприношениями, и его безвременная кончина оплакивалась траурным, скорбным пением девушек. Перед вступлением в брак юноши и девушки оставляли в храме пряди своих волос. В Трезене находилась также гробница Ипполита, но жители не

казали бы нам ее. Можно с большой долей вероятности предположить, что в лице прекрасного Ипполита, возлюбленного Артемиды, погибшего в цвете лет и ежегодно оплакиваемого молодыми девушками, мы имеем одного из смертных любовников богини, играющих столь заметную роль в мифах древности (самый типичный их представитель – Адонис). Соперничество Артемиды и Федры из-за привязанности Ипполита, как было сказано, воспроизводит соперничество Афродиты и Прозерпины из-за любви Адониса: ведь Федра – это двойник Афродиты. Эта теория отдает справедливость как Ипполиту, так и Артемиде. Первоначально Артемиды была великой богиней плодородия, а по закону ранних религий плодотворяющая природу и сама должна быть плодородной, а для этого она должна обязательно иметь при себе супруга.

Согласно нашей гипотезе, Ипполит считался в Трезене супругом Артемиды. Назначением же срезанных прядей волос, преподносимых Ипполиту трезенскими юношами и девушками перед вступлением в брак, было содействовать укреплению союза с богиней для увеличения плодородия земли, скота и людей. Этот взгляд находит подтверждение: в трезенском святилище Ипполита совершалось поклонение двум божествам женского пола – Дамии и Ауксезии, связь которых с плодородием неоспорима. Когда Эпидавр страдал от голода, его жители, подчиняясь увещанию оракула, вырезали из священного оливкового дерева и водружали изображения Дамии и Ауксезии, после чего земля снова приносила плоды. Более того, в самом Трезене – а возможно, в святилище Ипполита – в честь этих девушек, как называли их трезенцы, устраивался любопытный праздник с бросанием камней. Легко показать, что подобного рода обычай практиковались во многих странах с целью получить хороший урожай. Что же касается истории трагической гибели юного Ипполита, то мы можем проследить многочисленные ее аналогии с подобными же историями о красивых смертных юношах, которые лиштили жизнью за краткое наслаждение любовью бессмертных богинь. Эти несчастные, вероятно, не всегда были мифическими персонажами, и предания, которые видели в пурпурном цветке фиалки, в алом пятнышке на анемоне и в малиновом румянце розы пролитую ими кровь, были не просто поэтическими аллегориями юности и красоты, скоротечной, как летние цветы. В них содержалась более глубокая философия соотношения жизни человека и жизни природы, мрачная философия, которая породила не менее мрачную практику. В дальнейшем мы узнаем, какова была эта философия и эта практика.

Резюме.

Теперь нам ясно, почему древние отождествили Ипполита, супруга Артемиды, с Вирбием, который по мнению Сервия, относился к Диане так же, как Адонис – к Венере и Аттис – к Матери Богов. Ведь подобно

Артемиде, Диана была богиней плодородия вообще и деторождения в частности и в этом качестве, как и ее греческий двойник, нуждалась в партнере мужского пола. Таким партнером, если верить Сервию, и был Вирбий – основатель священной рощи и первый немийский царь. Вирбий явился мифическим предшественником или прототипом жрецов, которые служили Диане под названием Царей Леса и, как и он, умирали насильственной смертью. Поэтому естественно предположить, что они находились с богиней рощи в тех же отношениях, что и Вирбий, – короче говоря, смертный Царь Леса имел своей царицей саму Лесную Диану. Если охраняемое им ценой жизни дерево служило воплощением Дианы (что представляется вероятным), жрец мог поклоняться ей не просто как богине, но и обнимать ее как супругу. В таком допущении по крайней мере нет ничего абсурдного. Даже в эпоху Плиния один благородный римлянин именно так обращался с прекрасной березой в другой священной роще Дианы на Альбанских холмах. Он обнимал и целовал ее, лежал в ее тени и поливал вином ее ствол. Этот римлянин явно принимал дерево за богиню. Обычай вступления в брак с деревьями до сих пор практикуется мужчинами и женщинами в Индии и других восточных странах. Почему же он не мог иметь места в Древнем Лациуме?

Из приведенных примеров можно заключить, что культ Дианы в священной Немийской роще имел большое значение и уходил своими корнями в незапамятную древность; что Диана почиталась как богиня лесов и диких зверей, а возможно, также домашнего скота и плодов; что древние верили в то, что она дарует мужчинам и женщинам потомство и помогает матерям рожать; что священный огонь Дианы, поддерживаемый целомудренными весталками, постоянно горел в круглом храме святилища; что с ней ассоциировалась водная нимфа Эгерия, которая выполняла одну из функций Дианы (помощь женщинам при родовых схватках) и которая, по народной легенде, сочеталась в священной роще браком с древним римским царем; что Диана Лесная имела спутника мужского пола по имени Вирбий, который относился к ней, как Адонис – к Венере и Аттис – к Кибеле; и, наконец, что в историческое время мифический Вирбий был представлен жрецами, Царями Леса. Они погибали от меча своих преемников, и жизнь их была связана со священным деревом в роще. Жрец был гарантирован от нападения лишь до тех пор, пока дерево оставалось нетронутым.

Эти выводы сами по себе, конечно, недостаточны для объяснения правила преемства звания Арицийского жреца. Но, быть может, привлечение более широкого круга данных убедит нас, что они содержат в зародыше решение проблемы. Пустимся же в путешествие по морю фактов. Оно будет долгим и утомительным, но вместе с тем в нем будет очарование познавательного путешествия, во время которого мы посетим

множество странных чужеземных народов с еще более странными обычаями. Снимемся же с якоря, наполним паруса ветром и покинем на ремя побережье Италии.

Источники: Фрезер Дж. Золотая ветвь // <http://modernlib.ru/>

Вопросы и задания

1. Каковы, по мнению Дж. Фрейзера, взаимоотношения мифа и ритуала?
2. Какие две крупные ветви мифологической критики XX века существуют?
3. Почему школу английской мифологической критики более точно можно определить как «ритуальную» критику?
4. Почему первым исследователем, применившим концепции Дж. Фрейзера для литературоведческих целей, был Э. Чемберс?
5. Какие ученые представляли английскую мифологическую критику на более позднем этапе?
6. Почему первым крупным американским мифокритиком является У. Трой?
7. Какой ученый сочетает эволюционистский подход к мифу с элементами структурализма, широко использует как фрейзеровский, так и юнгианский подходы?
8. С какого времени начинается проникновение фрейзеровской методологии в литературоведение США?
9. Каким образом работа является свидетельством того, что юнгианская ориентация вскоре начинает соперничать с фрейзеровской, а затем и вытеснять ее?
10. В каких странах современная мифологическая критика получила наибольшее распространение?
11. На чем преимущественно основывается современная мифологическая критика?
12. Каков основной тезис современной мифологической критики?
13. В каких аспектах рассматривается мифокритиками миф и его функции в современной литературе?

Темы для обсуждения:

1. Влияние книги Д. Фрейзера на литературу и науку.
2. Генезис художественного произведения.
3. Трактовка мифа в работе Дж. Фрейзера.
4. Концепция К. Юнга.
5. Основные трактовки образа Гамлета.
6. Миф об Оресте.
7. Миф о Диане.

Литература:

1. Frazer J.G. The Golden Bough. – London, 2003.
2. Robert Fraser The Making of «The Golden Bough». – London: 1990.
3. Robert Ackerman J. G. Frazer and the Jews // Religion. – 1992. – № 22. – С. 135-

150.

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

Психоаналитическая критика возникла на основе учения австрийского психиатра и психолога Зигмунда Фрейда (1856-1939) и его последователей

и стала одной из влиятельных школ в литературоведении в XX века. З. Фрейдом разработаны две важные психологические теории – теория бессознательного и теория влечений. Основные идеи первой сводятся к тому, что поведение человека в большей степени определяется бессознательными, чем осознанными, мотивами. Бессознательное понимается, как мощный генератор психологических импульсов, влияющих не только на психологию, но и на здоровье человека. Формирование бессознательного происходит в возрасте до пяти лет и зависит главным образом от отношения ребенка к отцу и матери.

Мать воспринимается как источник удовольствия (а ребенок, этот «абсолютный эротик», по определению З. Фрейда, все делит лишь на то, что приносит и не приносит удовольствие), отец же предстает в качестве соперника по отношению к матери. И чувство к нему двойственное, «амбивалентное», то есть любовь и неприязнь одновременно. Этот семейный «треугольник» рождает у ребенка психологическую установку, которую З. Фрейд назвал «эдиповым комплексом» (по имени Эдипа, героя трагедии Софокла, который убивает отца и женится на матери). И установка эта носит бессознательный характер.

В другой теории З. Фрейда – теории влечений – выдвинуто положение о том, что основным влечением человека является сексуальное. Именно общественно предосудительные сексуальные устремления подавляет взрослеющий ребенок, загоня их в «бессознательное». Однако загнанные в эту психологическую тюрьму или клетку, они «бунтуют», пытаются вырваться наружу. Часто эта борьба с мощными эротическими импульсами, которые необходимо сдерживать, заканчивается болезнью, неврозами и даже сумасшествием. Необходимость подавлять эротические влечения диктуется общественной необходимостью – в противном случае человек, этот эгоист и «искатель удовольствий», оставался бы в диком состоянии. Вся цивилизация, по учению З. Фрейда, строится за счет отказа от удовольствий. Но за это приходится часто расплачиваться физическими и психическими болезнями. Психоанализ придал литературоведению и критике специфическое направление. С самого начала своего возникновения, – а это второе десятилетие XX века – психологическая критика сосредоточила внимание на особенностях психики автора. В течение столетия были написаны сотни психоаналитических биографий. Сам З. Фрейд проанализировал произведения Достоевского (статья «Достоевский и отцеубийство»).

Писатель предстал у З. Фрейда в качестве жертвы «эдипова комплекса», нашедшего творческое выражение в романе «Братья Карамазовы», где сыновья убивают отца. В статье З. Фрейда о Достоевском, как и в работах других многочисленных литературоведов-психоаналитиков, приводится мысль о том, что художественное

творчество помогает автору «изжить» предосудительные, часто уголовно наказуемые устремления. Этот процесс преобразования и переключения энергии влечений в область культурного творчества или социальной деятельности получил у Фрейда название «сублимации».

Фрейд утверждал, что три самые выдающиеся произведения мировой литературы – «Одип-царь» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского – написаны на тему «эдипова комплекса». После за своим учителем отыскивать названный комплекс и связанные с ним болезни, извращения и «комплексы» стали десятки других литературоведов психоаналитиков в различных странах. Но наиболее широкое распространение психоаналитический метод получил в США, особенно в 1920-е годы. Энтузиастами психоаналитического метода были К. Эйкен, Ф. Пескотт, А. Тридон, Д. Крач, Д. Льюисон в США, Э. Джоунс в Канаде, М. Бонапарт во Франции, Г. Рид и Р. Вест в Англии, И. Ермаков в России. С помощью психоаналитического метода его энтузиасты пытались объяснить, как сущность художественного творчества вообще (книга Ф. Пескотта «Поэтическое мышление»), так и проанализировать более частные литературные проблемы.

Особый интерес проявили фрейдисты к психологии литературного героя, прежде всего к образу Гамлета. К многочисленным трактовкам последнего была прибавлена и психоаналитическая его интерпретация. Первым высказался о Гамлете сам З. Фрейд, считавший, что истинная трагедия шекспировского героя состоит не в духовной слабости перед необходимостью выполнить непосильную задачу (отомстить за отца), а в том, что «Гамлет в душе не хочет исполнить эту задачу». И это нежелание объясняется исключительно «эдиповым комплексом» героя. Клавдий, если верить З. Фрейду, убив отца Гамлета, осуществил тайное желание сына. Трактовка образа Гамлета как потенциального отцеубийцы откровенно противоречит тексту самой трагедии, в которой герой неоднократно говорит о своей любви к отцу. Из этого затруднительного положения попытался выйти один из самых верных последователей З. Фрейда, канадский литературовед Э. Джоунс, мобилизовав для этого характерный арсенал психоаналитических средств. Оказывается, чем лучше отзывается Гамлет о своем отце, тем глубже он его ненавидит. Э. Джоунс называет это «амбивалентностью чувств».

Далее, с помощью подобных же психоаналитических категорий («идентификация», «распределение», «расщепление», «субституция» и др.) Э. Джоунс разъясняет, что понятие «отец» распределено принцем Датским сразу на три персоны – на духа, на Полония и на Клавдия. Последний, если верить Э. Джоунсу, кроме того, что является «заместителем» отца Гамлета в том смысле, что женится на его матери, несет еще одну нагрузку – с ним идентифицирует себя Гамлет в своем

бессознательном стремлении убить отца. Приведенный пример ярко иллюстрирует специфику психоаналитического метода в литературоведении. Литературоведы-фрейдисты не смущает явный смысл художественного текста. Они ищут смысл скрытый, порой находят его даже там, где такого смысла вовсе нет.

И хотя, их трактовка образа Гамлета получила в XX веке значительное распространение (в ее духе играет роль Гамлета знаменитый английский актер Л. Оливье), на ее умозрительность указывали многие оппоненты З. Фрейда. Так, известный английский литературовед Ф. Лукас писал: «Я не верю, чтобы Шекспир мог предложить своим зрителям сюжет, сущность которого была непонятен ни ему самому, ни им... Несомненно, что Шекспир не изображал Гамлета хоть сколько-нибудь враждебным по отношению к отцу». В своей работе «По ту сторону принципа удовольствия» З. Фрейд сделал принципиальные добавления к первоначальной теории влечений. Рядом с эротическим влечением было поставлено не менее сильное «влечение к смерти», к покою, характерное для всего живого. Если ранние литературоведы-психоаналитики везде отыскивали эотику, проявляющуюся прежде всего в «эдиповом комплексе», то в послевоенный период обнаружился интерес к литературным героям, проявляющим стремление к саморазрушению, к смерти. Психоаналитический метод в различных модификациях и сочетаниях (со структурализмом, например) продолжает использоваться в литературоведении и в настоящее время, своеобразно продолжая традиции «биографической» критики. Однако он все чаще определяется как «старомодный». Слишком монотонным и схематичным представляется стремление психоаналитиков в авторах произведений и их героях отыскивать одни и те же психологические установки, в частности, сводить все и вся к пресловутому «эдипову комплексу».

Зигмунд Фрейд: Достоевский и отцеубийство

Многогранную личность Достоевского можно рассматривать с четырех сторон: как писателя, как невротика, как мыслителя - этика и как грешника. Как же разобраться в этой невольно смущающей нас сложности?

Наименее спорен он как писатель, место его в одном ряду с Шекспиром. «Братья Карамазовы» – величайший роман из всех, когда-либо написанных, а «Легенда о Великом Инквизиторе» – одно из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно. К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ должен сложить оружие.

Достоевский скорее всего уязвим как моралист. Представляя его человеком высоконравственным на том основании, что только тот

ищет высшего нравственного совершенства, кто прошел через глубочайшие бедствия греховности, мы игнорируем одно соображение. Ведь нравственным является человек, реагирующий уже на внутренне непостыжаемое искушение, при этом ему не поддаваясь. Кто же попеременно то грешит, то, раскаиваясь, ставит себе высокие нравственные цели, того легко упрекнуть в том, что он слишком удобно для себя строит свою жизнь. Он не исполняет основного принципа нравственности – необходимости отречения, в то время как нравственный образ жизни – в практических интересах всего человечества. Этим он напоминает варваров эпохи переселения народов, варваров, убивавших и затем каившихся в этом, – так что покаяние становилось техническим приемом, рвущим путь к новым убийствам. Так же поступал Иван Грозный, эта сделка с совестью характерная русская черта. Достаточно вспомнить и конечный итог нравственной борьбы Достоевского. После преступленной борьбы во имя примирения притязаний первичных позывов индивида с требованиями человеческого общества – он вынужденно регрессирует к подчинению мирскому и духовному авторитету – к подчинению царю и христианскому Богу, к русскому мелкодушному национализму, – к чему менее значительные умы пришли с гораздо меньшими усилиями, чем он. В этом слабое место большой личности. Достоевский упустил возможность стать учителем и освободителем человечества и присоединился к тюремщикам; культура будущего человечества будет ему обязана. В этом, по всей вероятности, проявился его невроз, из-за которого он и был осужден на такую неудачу. По мощи постижения и силе любви к людям ему был открыт другой – апостольский – путь служения.

Нам представляется отталкивающим рассматривание Достоевского в качестве грешника или преступника, но это отталкивание не должно основываться на обывательской оценке преступника. Выявить подлинную мотивацию преступления недолго: для преступника существенны две черты: безграничное себялюбие и сильная деструктивная склонность; общим для обеих черт и предпосылкой для их проявлений является безлюбивость, нехватка эмоционально-оценочного отношения к человеку. Тут сразу вспоминаешь противоположное этому у Достоевского – его большую погрешность в любви и его огромную способность любить, проявившуюся в его сверхдоброте и позволявшую ему любить и помогать там, где он имел бы право ненавидеть и мстить – например, по отношению к его первой жене и ее любовнику. Но тогда возникает вопрос – откуда приходит соблазн причисления Достоевского к преступникам? Ответ: из-за выбора его сюжетов, это преимущественно насильники, убийцы, эгоцентрические характеры, что свидетельствует о существовании таких склонностей в его внутреннем мире, а также из-за некоторых фактов его

жизни: страсти его к азартным играм, может быть, сексуального растления незрелой девочки («Исповедь»). Это противоречие разрешается следующим образом: сильная деструктивная устремленность Достоевского, которая могла бы сделать его преступником, была в его жизни направлена, главным образом, на самого себя (вовнутрь - вместо того, чтобы изнутри) и, таким образом, выразилась в мазохизме и чувстве вины. Всё-таки, в его личности немало и садистических черт, выявляющихся в его раздражительности, мучительстве, нетерпимости – даже по отношению к любимым людям, – а также в его манере обращения с читателем; итак: в мелочах он садист вовне, в важном – садист по отношению к самому себе, следовательно, мазохист, и это мягчайший, добродушнейший, всегда готовый помочь человек.

В сложной личности Достоевского мы выделили три фактора – один количественный и два качественных. Его чрезвычайно повышенную аффективность, его устремленность к перверзии, которая должна была привести его к садо-мазохизму или сделать преступником; и его неподдающееся анализу творческое дарование. Такое сочетание вполне могло бы существовать и без невроза: ведь бывают же стопроцентные мазохисты – без наличия неврозов. По соотношению сил – притязанию первичных позывов и противодействующих им торможений (присоединяя сюда возможности сублимирования) – Достоевского все еще можно было бы отнести к разряду «импульсивных характеров». Но положение вещей затемняется наличием невроза, необязательного, как было сказано, при данных обстоятельствах, но все же возникающего тем скорее, чем насыщеннее осложнение, подлежащее со стороны человеческого «Я» преодолению. Невроз – это только знак того, что «Я» такой синтез не удалось, что оно при этой попытке поплатилось своим единством.

В чем же, в строгом смысле, проявляется невроз? Достоевский называл себя сам - и другие также считали его - эпилептиком, на том основании, что он был подвержен тяжелым припадкам, сопровождавшимися потерей сознания, судорогами и последующим упадочным настроением. Весьма вероятно, что эта так называемая эпилепсия была лишь симптомом его невроза, который в таком случае следует определить как истероэпилепсию, то есть, как тяжелую истерию. Утверждать это с полной уверенностью нельзя по двум причинам: во-первых, потому что даты анамнезических припадков так называемой эпилепсии Достоевского недостаточны и ненадежны, а, во-вторых, потому что понимание связанных с эпилептоидными припадками болезненных состояний остается неясным.

Перейдем ко второму пункту. Излишне повторять всю патологию эпилепсии – это не привело бы ни к чему окончательному, – но одно можно сказать: снова и снова присутствует, как кажущееся клиническое

иногда, именованной morbus sacer, страшная болезнь со своими не поддающимися учету, на первый взгляд неспровоцированными, суворыми припадками, изменением характера в сторону раздражительности и агрессивности и с прогрессирующим снижением всех духовных деятельностей. Однако эта картина, с какой бы стороны мы ее ни рассматривали, расплывается в нечто неопределенное. Припадки, проявляющиеся резко, с прикусыванием, усиливающиеся до опасного для жизни status epilepticus, приводящего к тяжкому самокалечению, могут все же в некоторых случаях не достигать такой силы, ослабляясь до кратких состояний абсанса, до быстро проходящих головокружений, и могут также сменяться краткими периодами, когда больной совершает чуждые его природе поступки, как бы находясь во власти бессознательного. Усугубляясь, в общем, как бы странно это ни казалось, чисто телесными причинами, эти состояния могут первоначально возникать по причинам чисто душевным, (испуг) или могут в дальнейшем находиться в зависимости от душевных волнений. Как ни характерно для огромного большинства случаев интеллектуальное снижение, но известен, по крайней мере, один случай, когда этот недуг не нарушил высшей интеллектуальной деятельности, (Гельмгольц). (Другие случаи, в отношении которых утверждалось то же самое, ненадежны или подлежат сомнению, как и случай самого Достоевского). Лица, страдающие эпилепсией, могут производить впечатление тупости, недоразвитости, так как эта болезнь часто сопряжена с ярко выраженным идиотизмом и крупнейшими мозговыми дефектами, не являясь, конечно, обязательной составной частью картины болезни; но эти припадки со всеми своими видоизменениями бывают и у других лиц, у лиц с полным душевным развитием и скорее со сверхобычной, в большинстве случаев, недостаточно управляемой ими аффективностью. Неудивительно, что при таких обстоятельствах невозможно установить совокупность клинической аффекта «эпилепсии». То, что проявляется в однородности указанных симптомов, требует, по-видимому, функционального понимания: как если бы механизм аномального высвобождения первичных позывов был подготовлен органически, механизм, который используется при наличии весьма разных условий — как при нарушении мозговой деятельности при тяжком заболевании тканей или токсическом заболевании, так и при недостаточном контроле душевной экономии, кризисном функционировании душевной энергии. За этим разделением на два вида мы чувствуем идентичность механизма, лежащего в основе высвобождения первичных позывов.

<...> «Эпилептическая реакция», каковым именем можно назвать все это вместе взятое, несомненно также поступает и в распоряжение невроза,

сущность которого в том, чтобы ликвидировать соматически массы раздражения, с которыми невроз не может справиться психически.

<...> Таким образом, мы с полным правом различаем органическую и аффективную эпилепсию. Практическое значение этого следующее: страдающий первой – поражен болезнью мозга, страдающий второй – невротик. В первом случае душевная жизнь подвержена нарушению извне, во втором случае нарушение является выражением самой душевной жизни.

Весьма вероятно, что эпилепсия Достоевского относится ко второму виду. Точно доказать это нельзя, так как в таком случае нужно было бы включить в целокупность его душевной жизни начало припадков и последующие видоизменения этих припадков, а для этого у нас недостаточно данных. Описания самих припадков ничего не дают, сведения о соотношениях между припадками и переживаниями неполны и часто противоречивы. Всего вероятнее предположение, что припадки начались у Достоевского уже в детстве, что они вначале характеризовались более слабыми симптомами и только после потрясшего его переживания на восемнадцатом году жизни – убийства отца приняли форму эпилепсии'. Было бы весьма уместно, если бы оправдалось то, что они полностью прекратились во время отбывания им каторги в Сибири, но этому противоречат другие указания. Очевидная связь между отцеубийством в «Братьях Карамазовых» и судьбой отца Достоевского бросилась в глаза не одному биографу Достоевского и послужила им указанием на «известное современное психологическое направление». Психоанализ, так как подразумевается именно он, склонен видеть в этом событии тягчайшую травму и в реакции Достоевского на это – ключевой пункт его невроза. Если я начну обосновывать эту установку психоаналитически, опасаясь, что окажусь непонятным для всех тех, кому незнакомы учение и выражения психоанализа.

У нас (один) надежный исходный пункт. Нам известен смысл первых припадков Достоевского в его юношеские годы – задолго до появления «эпилепсии». У этих припадков было подобие смерти, они назывались страхом смерти и выражались в состоянии летаргического сна. Эта болезнь находила на него вначале – когда он был еще мальчиком – как внезапная безотчетная подавленность; чувство, как он позже рассказывал своему другу Соловьеву, такое, как будто бы ему предстояло сейчас же умереть; и в самом деле наступало состояние совершенно подобное действительной смерти... Его брат Андрей рассказывал, что Федор уже в молодые годы, перед тем, как заснуть, оставлял записки, что боится ночью заснуть смертоподобным сном и просит поэтому, чтобы его похоронили только через пять дней («Достоевский за рулеткой», введение, с. LX).

Нам известны смысл и намерение таких припадков смерти. Они означают отождествление с умершим – человеком, который действительно

умер, или о человеке живым еще, но которому мы желаем смерти. Второй случай более значителен. Припадок в указанном случае направлен на наказание. Мы пожелали смерти другому, — теперь мы стали сами этим другим и сами умерли. Тут психоаналитическое учение утверждает, что этот другой для мальчика обычно отец, и именуемый вторым припадок является, таким образом, самонаказанием за пожелание смерти неизвестному отцу.

Отцеубийство, как известно, основное и изначальное преступление человечества и отдельного человека. Во всяком случае, оно — главный источник чувства вины, неизвестно, единственный ли; исследованиям не удалось еще установить душевное происхождение вины и потребности наказания. Но отнюдь не существенно — единственный ли это источник. Психологическое положение сложно и нуждается в объяснениях. Отношение мальчика к отцу, как мы говорим, амбивалентно. Помимо ненависти, из-за которой хотелось бы отца, как соперника, устранить, существует обычно некоторая доля нежности к нему. Оба отношения впадают в идентификацию с отцом, хотелось бы занять место отца, потому что он вызывает восхищение, хотелось бы быть, как он, и потому, что хочется его устранить. Все это наталкивается на крупное препятствие. В определенный момент ребенок начинает понимать, что попытка устранить отца, как соперника, встретила бы со стороны отца наказание через кастрацию. Из страха кастрации, то есть в интересах сохранения своей мужественности, ребенок отказывается от желания обладать матерью и от устранения отца. Поскольку это желание остается в области бессознательного, оно является основой для образования чувства вины. Нам кажется, что мы описали нормальные процессы, обычную судьбу так называемого Эдипова комплекса; следует, однако, внести важное дополнение.

«...» Страх перед отцом делает ненависть к отцу неприемлемой; кастрация ужасна, как в качестве кары, так и цены любви. Из обоих факторов, вытесняющих ненависть к отцу, первый, непосредственный страх наказания и кастрации, следует назвать нормальным, патогеническое усиление привнесется, как кажется, лишь другим фактором — боязнью женственной установки.

«...» Сожалею, но ничего не могу изменить, — если подробности о ненависти и любви к отцу и об их видоизменениях под влиянием угрозы кастрации бессведущему в психоанализе. Читателю покажутся безвкусными и маловероятными. Предполагаю, что именно комплекс кастрации будет отклонен сильнее всего. Но смею уверить, что психоаналитический опыт ставит именно эти явления вне всякого сомнения и находит в них-ключ к любому неврозу. Испытаем же его в случае так называемой эпилепсии нашего писателя. Но нашему сознанию так чужды те явления, во власти

которых находится наша бессознательная психическая жизнь! Указанным выше не исчерпываются в Эдиповом комплексе последствия вытеснения ненависти к отцу. Новым является то, что в конце концов отождествление с отцом завоевывает в нашем «Я» постоянное место. Это отождествление воспринимается нашим «Я», но представляет собой в нем особую инстанцию, противостоящую остальному содержанию нашего «Я». Мы называем тогда эту инстанцию нашим «Сверх-Я» и приписываем ей, наследнице родительского влияния, наиважнейшие функции.

Если отец был суров, насильствен, жесток, наше «Сверх-Я» перенимает от него эти качества, и в его отношении к «Я» снова возникает пассивность, которой как раз надлежало бы быть вытесненной. «Сверх-Я» стало садистическим, «Я» становится мазохистским, то есть в основе своей - женственно-пассивным. В нашем «Я» возникает большая потребность в наказании, и «Я» отчасти отдает себя, как таковое, в распоряжение судьбы, отчасти же находит удовлетворение в жестоким обращении с ним «Сверх-Я» (сознание вины). Каждая кара является ведь, в основе своей, кастрацией и, как таковая, - осуществлением изначального пассивного отношения к отцу. И судьба, в конце концов, - лишь дальнейшая проекция отца.

Нормальные явления, происходящие при формировании совести, должны походять на описанные здесь аномальные. Нам еще не удалось установить разграничения между ними. Замечается, что наибольшая роль здесь в конечном итоге приписывается пассивным элементам вытесненной женственности. И еще, как случайный фактор, имеет значение, является ли внушающий страх отец и в действительности особенно насильственным. Это относится к Достоевскому факт его исключительного чувства вины, равно как и мазохистского образа жизни, мы сводим к его особенно ярко выраженному компоненту женственности. Достоевского можно определить следующим образом: особенно сильная бисексуальная предрасположенность и способность с особой силой защищаться от зависимости от чрезвычайно сурового отца. Этот характер бисексуальности мы добавляем к ранее узанным компонентам его существа. Ранний симптом «припадков смерти» можно рассматривать как отождествление своего «Я» с отцом, допущенное в качестве наказания со стороны «Сверх-Я». Ты захотел убить отца, дабы стать отцом самому. Теперь ты - отец, но отец мертвый; обычный механизм истерических симптомов и к тому же: теперь тебя убивает отец. Для нашего «Я» симптом смерти является удовлетворением фантазии мужского желания и одновременно мазохистским посредством наказания, то есть садистическим удовлетворением. Оба, «Я» и «Сверх-Я», играют роль отца и дальше. - В общем, отношение между личностью и объектом отца, при сохранении его содержания перешло в отношение между «Я» и «Сверх-Я», новая инсценировка на второй сцене. Такие инфантильные реакции

Тяжелые комплексы могут заглухнуть, если действительность не дает им в дальнейшем пищи. Но характер отца остается тем же самым, нет, он усугубляется с годами, - таким образом продолжает оставаться и ненависть Достоевского к отцу, желание смерти этому злему отцу. Становится очевидным, если такие вытесненные желания осуществляются на деле. Фантазия стала реальностью, все меры защиты теперь укрепляются. Припадки Достоевского принимают теперь эпилептический характер, - они все еще означают кару за отождествление с отцом. Но они стали теперь ужасны, как сама страшная смерть самого отца. Какое содержание, в частности сексуальное, они в дополнение к этому приобрели, угадать невозможно. Одно примечательно: в ауре припадков переживается момент величайшего блаженства, который, весьма вероятно, мог быть зафиксированном триумфа и освобождения при получении известия о смерти, после чего тотчас последовало тем более жестокое наказание. Такое чередование триумфа и скорби, пиршества и печали, мы видим и у братьев природы, убивших отца, и находим его повторение в церемонии ритуальной трагедии. Если правда, что Достоевский в Сибири не был подвержен припадкам, то это лишь подтверждает то, что его припадки были его карой. Он более в них не нуждался, когда был караем иным образом, - но доказать это невозможно. Скорее этой необходимостью в наказании для психической экономии Достоевского объясняется то, что он пришел несломленным через эти годы бедствий и унижений. Осуждение Достоевского в качестве политического преступника было несправедливым, и он должен был это знать, но он принял это нежелательное наказание от батюшки-царя - как замену наказания, заслуженного им за свой грех по отношению к своему собственному отцу. Вместо самоказания он дал себя наказывать заместителю отца. Это дает нам некоторое представление о психологическом оправдании наказаний, присуждаемых обществом. Это на самом деле так: многие из преступников жаждут наказания. Его требует их «Сверх-Я», избавляя себя таким образом от самоказания. Тот, кто знает сложное и изменчивое значение исторических символов, поймет, что мы здесь не пытаемся добиться смысла припадков Достоевского во всей полноте'. Достаточно того, что можно предположить, что их первоначальная сущность осталась неизменной, несмотря на все последующие наслоения. Можно сказать, что Достоевский так никогда и не освободился от угрызений совести в связи с намерением убить отца. Это лежащее на совести бремя определило также его отношение к двум другим сферам, покоящимся на отношении к отцу - к государственному авторитету и к вере в Бога. В первой он пришел к полному подчинению батюшке-царю, однажды разыгравшему с ним комедию убийства в действительности, - находившую столько раз отражение в его припадках. Здесь верх взяло покаяние. Больше свободы

оставалось у него в области религиозной - по не допускающим сомнений сведениям он до последней минуты своей жизни все колебался между верой и безбожием. Его высокий ум не позволял ему не замечать те трудности осмысливания, к которым приводит вера. В индивидуальном повторении мирового исторического развития он надеялся в идеале Христа найти выход и освобождение от грехов - и использовать свои собственные страдания, чтобы притязать на роль Христа. Если он, в конечном счете, не пришел к свободе и стал реакционером, то это объясняется тем, что общечеловеческая сыновняя вина, на которой строится религиозное чувство, достигла у него сверхиндивидуальной силы и не могла быть преодолена даже его высокой интеллектуальностью. Здесь нас, казалось бы, можно упрекнуть в том, что мы отказываемся от беспристрастности психоанализа и подвергаем Достоевского оценке, имеющей право на существование лишь с пристрастной точки зрения определенного мировоззрения. Консерватор стал бы на точку зрения Великого Инквизитора и оценивал бы Достоевского иначе. Упрек справедлив, для его смягчения можно лишь сказать, что решение Достоевского вызвано, очевидно, затрудненностью его мышления вследствие невроза.

Едва ли простой случайностью можно объяснить, что три шедевра мировой литературы всех времен трактуют одну и ту же тему - тему отцеубийства: «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского. Во всех трех раскрывается и мотив деяния, сексуальное соперничество из-за женщины. Прямее всего, конечно, это представлено в драме, основанной на греческом сказании. Здесь деяние совершается еще самим героем. Но без смягчения и завуалирования поэтическая обработка невозможна. Откровенное признание в намерении убить отца, какого мы добиваемся при психоанализе, кажется непереносимым без аналитической подготовки. В греческой драме необходимое смягчение при сохранении сущности мастерски достигается тем, что бессознательный мотив героя проецируется в действительность как чуждое ему принуждение, навязанное судьбой. Герой совершает деяние непреднамеренно и по всей видимости без влияния женщины, и все же это стечение обстоятельств принимается в расчет, так как он может завоевать царицу-мать только после повторения того же действия в отношении чудовища, символизирующего отца. После того, как обнаруживается и оглашается его вина, не делается никаких попыток снять ее с себя, взвалить ее на принуждение со стороны. Судьбы; наоборот, вина признается - и как всецелая вина наказывается, что рассудку может показаться несправедливым, но психологически абсолютно правильно. В английской драме это изображено более косвенно, поступок совершается не самим героем, а другим, для которого этот поступок не является отцеубийством. Поэтому предосудительный мотив сексуального

чувствительности у женщины не нуждается в завуалировании. Равно и Лизини как бы герою мы видим как бы в отраженном свете, так как мы видим лишь то, какое действие производит на героя поступок другого. Он должен был бы за этот поступок отомстить, но странным образом не в силах это сделать. Мы знаем, что его расслабляет собственное чувство вины, в соответствии с характером невротических явлений происходит сдвиг, и чувство вины переходит в осознание своей неспособности воздать это злоданию. Появляются признаки того, что герой воспринимает эту вину как сверхиндивидуальную. Он презирает других не больше, чем себя, «Если обходиться с каждым по заслугам, кто уйдет от наказания?». В этом направлении роман русского писателя уходит на шаг дальше. И здесь убийство совершено другим человеком, однако, человеком, связанным с убитым такими же сыновними отношениями, как и герой Дмитрий, у которого мотив сексуального соперничества совершенно признается, совершено другим братом, которому, как интересно заметить, Достоевский передал свою собственную болезнь, чтобы символично, тем самым как бы желая сделать признание, что, мол, эпилептик, невротик во мне - отцеубийца. И, вот, в речи защитника на суде — та же известная насмешка над психологией: она, мол, палка о двух концах. Завуалировано великолепно, так как стоит все это перевернуть — и выловить глубочайшую сущность восприятия Достоевского. Заслуживает внимания отнюдь не психология, а судебный процесс дознания. Совершенно безразлично, кто этот поступок совершил на самом деле, психология интересуется лишь тем, кто его в своем сердце желал и кто по его совершении его приветствовал, — и поэтому — вплоть до контрастной фигуры Алени — все братья равно виновны: движимый первичными побуждениями искатель наслаждений, полный скепсиса циник и эпилептический преступник. В «Братьях Карамазовых» есть сцена, в высшей степени характерная для Достоевского. Из разговора с Дмитрием старец постигает, что Дмитрий носит в себе готовность к отцеубийству, и проваливается перед ним на колени. Это не может являться выражением восхищения, а должно означать, что святой отстраняет от себя искушение исполниться презрением к убийце или им погнушаться, и поэтому перед ним смиряется. Симпатия Достоевского к преступнику действительно безгранична, она далеко выходит за пределы сострадания, на которое несчастный имеет право, она напоминает благоговение, с которым в древности относились к эпилептику и душевнобольному. Преступник для него — почти спаситель, взявший на себя вину, которую в другом случае могли бы другие. Убивать больше не надо, после того, как он уже убил, но следует ему быть благодарным, иначе пришлось бы убивать самому. Это не одно лишь доброе сострадание, это отождествление на основании одинаковых импульсов к убийству, собственно говоря, лишь в

минимальной степени смещенный нарциссизм. Этическая ценность этой доброты этим не оспаривается. Может быть, это вообще механизм нашего доброго участия по отношению к другому человеку, особенно ясно проступающий в чрезвычайном случае обремененного сознания своей вины писателя. Нет сомнения, что эта симпатия по причине отождествления решительно определила выбор материала Достоевского. Но сначала он, – из эгоистических побуждений, – выводил обыкновенного преступника, политического и религиозного, прежде чем к концу своей жизни вернуться к первопреступнику, к отцеубийце, – и сделать в его лице свое поэтическое признание. Опубликование его посмертного наследия и дневников его жены ярко осветило один эпизод его жизни, то время, когда Достоевский в Германии был обуреваем игорной страстью («Достоевский за рулеткой»). Явный припадок патологической страсти, который не поддается иной оценке ни с какой стороны. Не было недостатка в оправданиях этого странного и недостойного поведения. Чувство вины, как это нередко бывает у невротиков, нашло конкретную замену в обремененности долгами, и Достоевский мог отговариваться тем, что он при выигрыше получил бы возможность вернуться в Россию, избежав заключения в тюрьму кредиторами. Но это. Был только предлог, Достоевский был достаточно проницателен, чтобы это понять, и достаточно честен, чтобы в этом признаться. Он знал, что главным была игра сама по себе, 'le jeu pour le jeu'. Все подробности его обусловленного первичными позывами безрассудного поведения служат тому доказательством, и еще кое-чему иному. Он не успокаивался, пока не терял всего. Игра была для него также средством самонаказания. Несчетное количество раз давал он молодой жене слово или честное слово больше не играть или не играть в этот день, и он нарушал это слово, как она рассказывает, почти всегда. Если он своими проигрышами доводил себя и ее до крайне бедственного положения, это служило для него еще одним патологическим удовлетворением. Он мог перед нею поносить и унижать себя, просить ее презирать его, раскаиваться в том, что она вышла замуж за него, старого грешника, – и после всей этой разгрузки совести на следующий день игра начиналась снова. И молодая жена привыкла к этому циклу, так как заметила, что то, от чего в действительности только и можно было ожидать спасения, – писательство, – никогда не продвигалось вперед лучше, чем после потери всего и закладывания последнего имущества. Связи всего этого она, конечно, не понимала. Когда его чувство вины было удовлетворено наказаниями, к которым он сам себя приговорил, тогда исчезала затрудненность в работе, тогда он позволял себе сделать несколько шагов на пути к успеху.

Рассматривая рассказ более молодого писателя, нетрудно угадать, какие давно позабытые детские переживания находят выявления в игорной

страсти. У Стефана Цвейга, посвятившего, между прочим, Достоевскому один из своих очерков («Три мастера»), в сборнике «Смятение чувств» есть новелла «Двадцать четыре часа в жизни женщины». Этот маленький шедевр показывает как будто лишь то, каким безответственным существом является женщина и на какие удивительные для нее самой закононарушения ее толкает неожиданное жизненное впечатление. Но новелла эта, если подвергнуть ее психоаналитическому толкованию, говорит, однако, без такой оправдывающей тенденции гораздо больше, показывает совсем иное, общечеловеческое, или, скорее, общемужское, и такое толкование столь явно подсказано, что нет возможности его не допустить. Для сущности художественного творчества характерно, что писатель, с которым меня связывают дружеские отношения, в ответ на мои расспросы утверждал, что упомянутое толкование ему чуждо и вовсе не входило в его намерения, несмотря на то, что в рассказ вплетены некоторые детали, как бы рассчитанные на то, чтобы указывать на тайный след. В этой новелле великосветская пожилая дама поверяет писателю о том, что ей пришлось пережить более двадцати лет тому назад. Рано овдовевшая, мать двух сыновей, которые в ней более не нуждались, отказавшаяся от каких бы то ни было надежд, на сорок втором году жизни она попадает - во время одного из своих бесцельных путешествий - в игорный зал монашеского казино, где среди всех диковин ее внимание приковывают две руки, которые с потрясающей непосредственностью и силой отражают все переживаемые несчастным игроком чувства. Руки эти - руки красивого юноши (писатель как бы безо всякого умысла делает его ровесником старшего сына наблюдающей за игрой женщины), потерявшего все и в глубочайшем отчаянии покидающего зал, чтобы в парке покончить со своею безнадежной жизнью. Неизъяснимая симпатия заставляет женщину следовать за юношей и предпринять все для его спасения. Он принимает ее за одну из многочисленных в том городе навязчивых женщин и хочет от нее отделаться, но она не покидает его и вынуждена, в конце концов, в силу сложившихся обстоятельств, остаться в его номере отеля и разделить его постель. После этой импровизированной любовной ночи она велит казалось бы успокоившемуся юноше дать ей торжественное обещание, что он никогда больше не будет играть, снабжает его деньгами на обратный путь и со своей стороны дает обещание встретиться с ним перед уходом поезда на вокзале. Но затем в ней пробуждается большая нежность к юноше, она готова пожертвовать всем, чтобы только сохранить его для себя, и она решает отправиться с ним вместе в путешествие - вместо того, чтобы с ним проститься. Всяческие помехи задерживают ее, и она опаздывает на поезд; в тоске по исчезнувшему юноше она снова приходит в игорный дом - и с возмущением обнаруживает там те же руки, накануне возбудившие в ней

такую горячую симпатию; нарушитель долга вернулся к игре. Она напоминает ему об его обещании, но одержимый страстью, он бранит сорвавшую его игру, велит ей убираться вон и швыряет деньги, которыми она хотела его выкупить. Опозоренная, она покидает город, а впоследствии узнает, что ей не удалось спасти его от самоубийства. Эта блестяще и без пробелов в мотивировке написанная новелла имеет, конечно, право на существование как таковая – и не может не произвести на читателя большого впечатления.

<...> Столь частые сублимирующие художественные произведения вытекают из того же первоисточника. «Порок» онанизма замещается пороком игорной страсти, ударение, поставленное на страстную деятельность рук, предательски свидетельствует об этом отводе энергии. <...> Непреоборимость соблазна, священные и все-таки никогда не сдерживаемые клятвы никогда более этого не делать, дурманящее наслаждение и нечистая совесть, говорящая нам, что мы будто бы сами себя губим (самоубийство), – все это при замене осталось неизменным. Правда, новелла Цвейга ведется от имени матери, а не сына. Сыну должно быть лестно думать: если мать знала бы, к каким опасностям приводит онанизм, она бы, конечно, уберегла меня от них тем, что отдала бы моим ласкам свое собственное тело. Отождествление матери с девочкой, производимое юношей в новелле Цвейга, является составной частью той же фантазии. Оно делает недостижимое легко достижимым; нечистая совесть, сопровождающая эту фантазию, приводит к дурному исходу новеллы. Интересно отметить, что внешнее оформление, данное писателем новелле, как бы прикрывает ее психоаналитический смысл. Ведь весьма оспорим, что любовная жизнь женщины находится во власти внезапных и загадочных импульсов. Анализ же вскрывает достаточную мотивацию удивительного поведения женщины, до тех пор отворачивавшейся от любви. Верная памяти утраченного супруга, она была вооружена против любых притязаний, напоминающих любовные притязания мужа, однако – и в этом фантазия сына оказывается правомерной – она не может избежать совершенно неосознаваемого ею перенесения любви на сына, и в этом-то незащищенном месте ее и подстерегает судьба. Если игорная страсть и безрезультатные стремления освободиться от нее и связанные с нею поводы к самонаказанию являются повторением потребности в онанизме, нас не удивит, что она завоевала в жизни Достоевского столь большое место. <...>.

Источник: Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // <http://www.vehi.net/dostoevsky/freid.html>

Вопросы и задания

1. Кто является основоположником психоаналитической критики?
2. Каковы основные подходы осмысления литературы, предложенные

1. Фрейдом?

3. Какой характер придал литературоведению и критике психоанализ?
4. На чем сосредоточила свое внимание психологическая критика?
5. Какое произведение Ф.М. Достоевского проанализировал З. Фрейд?
6. Как канадский литературовед Э. Джоунс, мобилизовал характерный арсенал психоаналитических средств?
7. Что называет Э. Джоунс «амбивалентностью чувств»?
8. В каком вопросе оппонентом З. Фрейда. Выступил известный английский литературовед Ф. Лукас?

Темы для обсуждения:

1. Влияние идей З. Фрейда на литературоведения.
2. Образ Гамлета в интерпретации З. Фрейда.
3. Творчество Достоевского в интерпретации З. Фрейда.
4. Ограниченность концепции З. Фрейда.

Литература:

Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // <http://www.vehi.net/dostoevsky/freid.html>

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ СТРУКТУРАЛИЗМА

Предпосылками возникновения структурализма, с одной стороны является общая ситуация в науке, связанная с наследием культурно-исторической школы, которая приравнивала художественные произведения к летописям, документам: «Среди документов, восстанавливающих перед нашими глазами чувства предыдущих поколений, литература, и особенно великая литература, занимает первое место»¹, с другой, пристальным вниманием к форме, что наиболее полно отразилось в работах представителей русской формальной школы. В сборнике «Структурализм «за» и «против» является наглядным этому подтверждением, в нем представлены переведенные на русский язык самих структуралистов, Цв. Тодорова «Поэтика», Р. Барт «Основы семиологии» и тех, кто подверг их концепции критике.

Структурализм в литературоведении возник на основе лингвистического структурализма, теория которого была разработана Ф. де Соссюром, который «поддержанный ведущими исследователями в области семиологии, полагал, что лингвистика является лишь частью общей науки о знаках. Все дело, однако, в том, что у нас нет доказательств, что в современном обществе, помимо естественного языка, существуют иные сколько-нибудь обширные знаковые системы.

В работе Р. Барта «Основы семиологии» утверждается главенствующая роль языка: «как только мы переходим к системам, обладающим глубоким социальным смыслом, мы вновь сталкиваемся с

¹ Тэн И. Философия искусства. – М.: Наука, 1933. – С. 8.

языком»¹ и на принципе языковой дихотомии группируется материал: «Язык и речь», «Означающее и означающее», «Синтагма и система», «Денотация и коннотация»².

В статье Веймана анализируются основные противоречия системы Р. Барта: «история как процесс и структура как целостный феномен глубоко различны, чего структуралистское мышление, видимо, вовсе не осознает. Р. Барт, настаивая на социологическом понимании функции, в то же время требует «имманентного анализа»³. Снять это противоречие позволяет использование культурной парадигмы как аспекта комплексного подхода, поскольку текст анализируется как целостность, эксплицирующая субъект, знаковые явления, единый способ решения задач, и как структура, включающая экстратекстовые и внутритекстовые элементы.

Структуралисты справедливо критиковали представителей «внешних» подходов к литературе за то, что они в «объекте» исследования, то есть в произведении, находят и анализируют лишь свой «предмет». Например, психоаналитиков интересует лишь то, как в произведении выражено «бессознательное» автора, представители культурно-исторической школы отыскивают в нем «слежки» общественных нравов и т. д.

Как и американские «новые критики», структуралисты (в большинстве французы) задались целью объяснить литературу «изнутри», опираясь на нее самое. Художественное произведение они стали рассматривать как «систему отношений», где, подобно фонемам в слове, составляющие произведение элементы приобретают смысл лишь во взаимодействии. Особым вниманием у структуралистов стали пользоваться «бинарные» пары или пары-противоположности: «верх-низ», «жизнь-смерть», «свет-тьма» и т. п. Анализ художественного произведения часто сводился к отысканию в нем названных пар. На этом принципе, в частности, строит анализ произведений Расина Р. Барт, а Вяч. В. Иванов и В. Топоров отыскивают оппозиции в белорусских народных сказках, например, в работе «Исследования в области славянских древностей». Вся литература в ее отношении к изображаемому определялась структуралистами как «означающее». Последнее же, по Ф. де Соссюру, ничем не связано с «означаемым», являясь лишь случайным «знаком» последнего. Из этого литературные структуралисты сделали вывод о самодовлеющей силе этого означающего, то есть литературы, и сосредоточили внимание не на том, что она «означает», а на ее внутренних структурах и отношениях элементов. На этой основе и строится структуралистами «морфология» литературы. Они стремятся не к выявлению того или другого «значения», как это делают представители

¹ Там же.

² Там же. – С. 116.

³ Вейман Р. Литературоведение и структурализм // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 409.

«ценных» подходов (психоаналитики, критики и др.), а к описанию взаимодействующих элементов внутри произведения. В этой связи Р. Барт сравнивает работу структуралистов с работой тех лингвистов, которые «описывают грамматическое построения фразы, а не ее значение».

До сих пор семиология занималась кодами, имеющими лишь второстепенное значение (таков, например, код, образуемый дорожными знаками), Но как только мы переходим к системам, обладающим глубоким смыслом, мы вновь сталкиваемся с языком. Бесспорно, различные предметы, изображения, манера вести себя способны обозначать и в большинстве случаев обозначают нечто, но при этом они всегда лишены автономности, любая семиологическая система связана с языком.

Так, значения зрительных образов (кино, реклама, комиксы, журнальные и газетные фотографии) обычно подкрепляются языковым сообщением; в результате, по крайней мере часть иконического сообщения оказывается структурно-избыточной, дублирующей языковую систему. Что касается совокупностей различных предметов (одежда, пища), то они приобретают статус системы лишь при посредстве языка, который выделяет в них означающие (в виде номенклатуры) и указывает на означаемые (в виде обычаев, правил)»¹.

Структуралисты-литературоведы (Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Ж. Греймас, Ю. Кристева и др.) стремились к созданию «морфологии» литературы, то есть к нахождению общих законов и правил построения художественного произведения. Критике академического литературоведения и созданию структурно-генетического метода посвящены работы Р. Барта. Методика исследования демонстрируется на материале классического французского театра. Р. Барт ставит вопрос о функциях театра с точки зрения публики и приходит к выводу: литературоведение «может существовать лишь на функциональном уровне (продукция, коммуникация, потребление)»².

Таким образом, структуралисты стремятся, в отличие от американских «формалистов», не к анализу отдельного произведения, а к нахождению тех универсальных принципов и законов, по которым создается вся литература, точнее говоря – любая литературная форма. Именно поэтому свою поэтику структуралисты именуют «морфологией» литературы.

Примером тому, как строится «грамматика» литературы, может служить известная работа русского литературоведа В. Проппа «Морфология сказки» (1928), увидевшая свет задолго до расцвета французского структурализма. Пропп выделяет в русской волшебной сказке несколько десятков «мотивов», первичных сюжетов, к которым и сводится все содержание этого жанра.

¹ Барт Р. Основы семиологии // Структурализм “за” и “против”. – М.: Прогресс, 1975. – С. 114.

² Там же.

В отличие от В. Проппа западные структуралисты были более амбициозны, претендуя на построение универсальных «грамматик» литературы. Так, А. Ж. Греймас выявляет во всем словесном творчестве (от мифа до современного романа) шесть носителей сюжетных функций (объект, субъект, податель, получатель, помощник, противник). Действительно, это так и есть. Однако эта структурная вытяжка из литературы почти ничего не дает для понимания последней. Как пишет по этому поводу Г. Косиков, «такое признание даст нам нечто для понимания всеобщей логики построения сюжета. Но оно равным счетом ничего не даст для понимания принципиальных отличий современного романа от мифа или даже сказки от мифа»¹. Эти слова, адресованные конкретному литературоведу, характеризуют и наиболее слабые стороны структуралистских теорий вообще.

Структуралисты наряду с семиотиками являются сайентистски настроенными литературоведами. Для них характерна позитивистская вера в полное научное объяснение всех загадок и тайн художественного творчества. Эта вера во многом основана на том, что последнее ими явно упрощается. Они даже не употребляют слово «произведение», предпочитая ему более упрощенное – «текст». Причем структуралисты (опять же в отличие от «новых критиков», также «текстологов») не видят принципиальной разницы между художественным и любым другим текстом. В этой связи глава известной Йельской литературоведческой школы, тяготеющей к структурализму, Поль де Мэн писал в 1971 году: «Методологически обоснованное наступление на понимание литературы и поэтического сознания в качестве привилегированной автономии является основной тенденцией в литературоведении Европы»².

Структурализм в литературоведении представляет собой очень сложный комплекс идей и методов. В орбите его влияния находится большое число различных школ, специализирующихся на проблемах лингвистики текста: его стиля (Р. Якобсон, М. Риффатер), занимающихся исследованием глубинных «ментальных структур» и их художественным выражением (К. Леви-Стросс), вопросами «мотивов» и сюжетосложения (В. Пропп, А. Ж. Греймас), исследованием социологии литературы (Ц. Тодоров) и ее мифологических составляющих (Н. Фрай).

Структурализм, особенно французский, нередко именуют «новой критикой». Однако это название требует уточнений. Действительно, структурализм был радикально новым методом исследования как в лингвистике, так и в литературоведении. И впервые теории структурализма были разработаны и применены в качестве исследовательского метода во Франции. Вместе с тем «новыми

¹ Косиков Г. Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Художественный текст и контекст реальности: Теории, школы, концепции (критические анализы). – М., 1977. – С. 59.

² Man P. de. Blindness and Insight. N.U. 1971. P. 8.

«критиками» называют и чрезвычайно влиятельную группу американских литературоведов-формалистов, чья исследовательская методология существенно отличается от структуралистской. Их объединяет лишь то, что обе методологии носят текстоцентрический характер. Но американские «новые критики» в центр внимания ставят индивидуальный текст, подчеркивая его неповторимость, структуралисты же, наоборот, ищут то общее, что присуще всем или группе художественных текстов.

В 1960-е годы, в пору своего расцвета, структурализм весьма широко использовался в фольклористике. И это не удивительно, ибо один из самых активных французских структуралистов, К. Леви-Стросс, занимался проблемами культуры древнего человека, мифологией и фольклором. Он посвятил целую главу в своем втором томе «Структурной антропологии» (1973) рассмотрению особенностей исследовательского метода В. Проппа, анализировавшего структуру русской волшебной сказки.

В своем классическом виде структурализм просуществовал недолго – с конца 1950-х по 1970-е годы. Ему на смену пришли различные текстоцентрические методологии, объединяемые общим названием «постструктуралистских». Особое место среди них занимает так называемый «деконструктивизм».

Ролан Барт: Основы семиологии¹

II. ОЗНАЧАЕМОЕ И ОЗНАЧАЮЩЕЕ I

I.1. ЗНАК

II. 1.1. Означающее и означающее являются, по Соссюру, составляющими знака. Надо сказать, что само выражение «знак», которое входит в словарь самых разных областей человеческой деятельности (от теологии до медицины) и имеет богатейшую историю (начиная Евангелием и кончая кибернетикой), отличается крайней неопределенностью. Поэтому его место в соответствующем понятийном поле весьма неясно, о чем необходимо сказать несколько слов, прежде чем обратиться к соссюровскому пониманию знака. В самом деле, разные авторы сближают знак с такими родственными, но одновременно и непохожими друг на друга выражениями, как сигнал, признак, иконический знак, символ, аллегория. Это – главные «соперники» знака. Прежде всего следует отметить, что у этих выражений есть одна общая черта: все они предполагают наличие отношения между двумя составляющими (*relata*): означаемым и означающим. Эта общая черта не может служить для них различительным признаком. Чтобы установить разницу между ними, надо будет привлечь другие признаки, которые выступают в форме альтернативы (наличие признака/его отсутствие): 1) предполагает или не предполагает отношение между составляющими

¹Roland Barthes, *Le Degre zero de l'écriture, suivi de Elements de semiologie*, Paris, Gonthier, 1965.

знака психическое представление одной из этих составляющих; 2) предполагает или не предполагает это отношение аналогию между составляющими; 3) является ли связь между составляющими (стимулом и реакцией) непосредственной или нет; 4) полностью ли совпадают составляющие или же, напротив, одна из них оказывается «шире» другой; 5) предполагает или не предполагает отношение экзистенциальную связь с субъектом, пользующимся знаком. Каждое из понятий будет отличаться от остальных в зависимости от того, предстанут названные признаки как положительные или же, как отрицательные (маркированные/немаркированные).

Так, по Гегелю, отношение аналогии между составляющими символа существует в противоположность составляющим знака; и если Пирс отрицает в символе наличие этого отношения, то только потому, что приписывает его иконическому знаку. Если использовать семиологическую терминологию, то можно сказать, что значение рассматриваемых выражений возникает лишь вследствие того, что они противопоставлены (обычно попарно) друг другу. Пока существует оппозиция, выражение сохраняет однозначность; в частности, сигнал и признак, символ и знак являются функциями двух различных функций, которые сами могут стать членами более общей оппозиции, как это имеет место у Валлона, терминологии которого свойственны большая полнота и ясность¹. Выражения же иконический знак и аллегория полностью относятся к словарю Пирса и Юнга. Итак, вслед за Валлоном мы можем сказать, что в группе, образуемой выражениями сигнал и признак, психическое представление их составляющих отсутствует, но оно имеется в группе, куда входят символ и знак. Кроме того, в сигнале, в противоположность признаку, есть отношение непосредственной связи и экзистенциальности (признак же – это только след). И, наконец, символ отличает отношение аналогии между составляющими и их неадекватность (представление о христианстве «шире» представления о кресте). Напротив, в знаке отношение между составляющими является немотивированным и адекватным (не существует аналогии между словом бык и образом быка, который полностью «исчерпывается» соответствующим означающим).

II. 1.2. В лингвистике понятие знака не смешивается с родственными выражениями. Чтобы указать на отношение значения, Соссюр сразу же отказался от слова символ (так как оно связано с представлением о мотивированности) и предпочел выражение знак, который определил как единство означающего и означаемого (наподобие лицевой и оборотной стороны листа бумаги), или акустического образа и психического представления[...]. Это чрезвычайно важное положение необходимо особо отметить, так как существует тенденция употреблять слово знак вместо

¹ См.: Валлон А. От действия к мысли. – М., 1956. – С. 177-231.

слово означающее, в то время как для Соссюра речь идет о знаке как о двусторонней сущности. Отсюда вытекает весьма важное следствие, что, по крайней мере для Соссюра, Ельмслева и Фрея, поскольку означаемое входит в знак, семантика должна быть составной частью структурной лингвистики, в то время как американские языковеды, подходя к этому вопросу механистически, считают, что означаемые являются субстанциями, которые должны быть исключены из лингвистики и стать предметом изучения психологии[...].

II. 1.3. Итак, знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют план выражения языка, а означаемые – его план содержания. В каждый из этих планов Ельмслев ввел разграничение, которое может оказаться весьма важным для изучения семиологического (а не только лингвистического) знака. По Ельмслеvu, каждый план имеет два уровня (*strata*): форму и субстанцию. Необходимо обратить внимание на новизну определения этих выражений у Ельмслева, так как за каждым из них стоит богатое лексическое прошлое. Согласно Ельмслеvu, форма – это то, что поддается исчерпывающему, простому и непротиворечивому описанию в лингвистике (эпистемологический критерий) без опоры на какие бы то ни было экстралингвистические посылки. Субстанцией является совокупность различных аспектов лингвистических феноменов, которые не могут быть описаны без опоры на экстралингвистические посылки. Поскольку оба уровня выделяются как в плане выражения, так и в плане содержания, в итоге мы получим четыре уровня: 1) субстанция выражения (например, звуковая, артикуляционная, нефункциональная субстанция, которой занимается не фонология, а фонетика); 2) форма выражения, образуемая парадигматическими и синтаксическими правилами (заметим, что одна и та же форма может воплощаться в двух различных субстанциях – звуковой и графической); 3) субстанция содержания; таков, например, эмотивный, идеологический или просто понятийный аспект означаемого, его «позитивный» смысл; 4) форма содержания; это формальная организация отношений между означаемыми, возникающая в результате наличия или отсутствия соответствующих семантических признаков.

[...]В семиологии разделение форма/субстанция может оказаться полезным и удобным в следующих случаях: 1) когда мы имеем дело с системой, где означаемые материализованы в иной субстанции, чем та, которая присуща самой этой системе (мы видели это на примере моды, данной через словесное описание); 2) когда система предметов обладает субстанцией, являющейся по своей прямой функции не непосредственно значащей, но, на известном уровне, попросту утилитарной: так, например, определенные блюда могут обозначать ситуацию, которая сопровождает обед, однако прямое назначение этих блюд – служить средством питания.

II. 1.4. Сказанное вызывает догадку о природе семиологического знака в отличие от знака лингвистического. Подобно последнему, семиологический знак также состоит из означающего и означаемого (в рамках дорожного кода, например, зеленый цвет означает разрешение двигаться); но они различаются характером субстанции. Многие семиологические системы (предметы, жесты, изображения) имеют субстанцию выражения, сущность которой заключается не в том, чтобы означать. Очень часто такие системы состоят из предметов повседневного обихода, которые общество приспособливает для целей обозначения: одежда служит для того, чтобы укрываться от холода, пища предназначена для питания, и в то же время они способны означать. Мы предлагаем называть такие утилитарные, функциональные по своей природе знаки знаками-функциями. Знак-функция показывает, что его надо анализировать в два этапа (речь здесь идет об определенной операции, а не о реальной временной последовательности). Сначала функция «пропитывается» смыслом. Такая семантизация неизбежна: с того момента, как существует общество, всякое пользование предметом превращается в знак этого пользования: функция плаща заключается в том, чтобы предохранить нас от дождя, но эта функция неотделима от знака, указывающего на определенную погоду. [...] Эта всеобщая семантизация практических функций предметов имеет основополагающий характер; она показывает, что реальным может считаться только умопостижимое. Однако после того, как семиологический знак возник, общество вновь может превратить его в функциональный предмет. Общество может его повторно «функционализировать», представить в виде предмета обихода: о меховом манто можно рассуждать так, словно оно служит только одной цели – укрывать от холода. Эта новая «функционализация» предмета, возможная только при наличии соответствующего вторичного языка, совершенно не тождественна его первой функционализации: возникающая функция соответствует вторичному семантическому установлению, относящемуся к области коннотации [...].

II. 1.2. ОЗНАЧАЕМОЕ

II. 2.1. В лингвистике долгое время дискутировался вопрос о степени «реальности» означаемого. Все, однако, сходятся на том, что означаемое является не «вещью», а нашим представлением этой вещи. [...] Соссюр сам подчеркивал психическую природу означаемого, назвав его концептом: в слове бык означаемым является не животное бык, но психический образ этого животного (это важно для понимания дискуссий о природе знака). Однако все эти дискуссии носят на себе явный отпечаток психологизма. Мы со своей стороны предпочли бы присоединиться к стоикам [...] и считать, что означаемое не является ни актом сознания, ни материальной

реальностью; оно может быть определено только из самого процесса обозначения, и такое определение будет почти полностью тавтологическим. Означающее есть «нечто», подразумеваемое субъектом, употребляющим данный знак. Таким образом, мы приходим к чисто функциональному определению: означающее есть одно из соотносимых составляющих (*relata*) знака. Единственно, чем означающее отличается от означающего, так это тем, что последнее имеет опосредующую функцию. Подобное же положение мы наблюдаем и в семиологии, где предметы, изображения, жесты и т. п., поскольку они выступают в роли означающих, отсылают к тому, что может быть названо лишь при их посредстве. Разница же между языком и семиологией заключается в том, что семиологическое означающее может быть поставлено в связь с языковым означающим: если мы скажем, например, что данный свитер обозначает долгие осенние прогулки в лесу, то увидим, что означающее здесь опосредовано не только означающим, являющимся одеждой {свитер}, но и речевым фрагментом. Явление, при котором язык нерасторжимо «склеивает» означающее и означающее, можно назвать изологией знака [...].

II. 2.3. Каковы бы ни были успехи структурной лингвистики, она еще не создала семантики, то есть не выработала классификации форм словесных означаемых. Поэтому легко понять, что мы не можем пока предложить и классификацию семиологических означаемых. В связи с этим попытаемся сделать лишь три замечания. Первое касается способа актуализации семиологических означаемых, которые могут быть или не быть изологичны означающим. В случае если изологичность отсутствует, семиологические означаемые могут найти языковое выражение либо посредством отдельного слова (уик-энд), либо посредством группы слов (продолжительная поездка за город). Такими означаемыми легче оперировать, так как исследователь избавлен от необходимости выработать особый метаязык; однако здесь таится и опасность, поскольку приходится неизбежно обращаться к семантической классификации (к тому же еще и неизвестной) самого естественного языка, а не к классификации, которая основывалась бы на свойствах изучаемой системы. Означаемые в системе моды, даже если они опосредованы журнальным текстом, вовсе не обязательно должны распределяться так же, как и языковые означаемые, поскольку все они обладают разной «длиной» (тут слово, там – фраза). Если же мы имеем дело с изологичными системами, означающее материализуется только в форме своего типического означающего. Оперировать с ним можно, лишь применив специальный метаязык. Можно, например, опросить группу лиц относительно значения, которое они приписывают тому или иному музыкальному фрагменту, предложив им при этом список словесных

означаемых (тревожная музыка, бурная, мрачная, томительная и т. п.); однако на самом деле все эти словесные знаки относятся к одному-единственному музыкальному означаемому, требующему единственного означающего, которое не допускает ни словесного членения, ни метафорического перевода. [...] Второе замечание касается границ распространения семиологических означаемых. Совокупность означаемых какой-либо формализованной системы образует одну большую функцию. Вполне вероятно, что эти семантические функции не только взаимодействуют друг с другом, но и частично друг на друга накладываются. Несомненно, что форма означаемых в языке одежды частично совпадает с формой означаемых в языке пищи: обе они основаны на оппозиции труда и праздника, деятельности и отдыха. Отсюда необходимость глобального идеологического описания всех семиологических систем, относящихся к одному и тому же синхроническому срезу. И, наконец, третье замечание: можно предположить, что каждой системе означающих соответствует (в плане означаемых) совокупность определенных деятельностей и приемов. Эти совокупности означаемых требуют от потребителей семиологических систем (от их «читателей») различных знаний (разница зависит от разницы «культуры»). Отсюда становится ясным, почему одна и та же совокупность означающих может быть неодинаково дешифрована разными индивидами и при этом оставаться в пределах известного «языка». В сознании одного и того же индивида может сосуществовать несколько систем означающих, что обуславливает факт более или менее «глубоких» прочтений.

II. 3. ОЗНАЧАЮЩЕЕ

II. 3.1. Природа означающего в целом требует того же изучения, что и природа означаемого. Означающее есть *relatum*, его определение нельзя отделить от определения означаемого. Разница лишь в том, что означающее выполняет опосредующую функцию: ему необходим материал. Эта материальность означающего еще раз заставляет напомнить о необходимости отличать материал от субстанции. Субстанция бывает и нематериальной (например, субстанция содержания); следовательно, можно сказать, что субстанция означающих всегда материальна (звуки, предметы, изображения). В семиологии, которая имеет дело со смешанными системами, использующими различный материал (звук и изображение, предметы и письмо), было бы полезно объединить все эти знаки, воплощенные в одном и том же материале, под названием типических знаков; в таком случае словесные, графические, изобразительные знаки, знаки-жесты оказались бы типическими знаками [...].

II. 4. ЗНАЧЕНИЕ

II. 4.1. [...]Значение может быть понято как процесс. Это акт, объединяющий означаемое и означающее, акт, продуктом которого и является знак. Такое разграничение имеет лишь классификационный, а не феноменологический смысл, во-первых, потому, что семантический акт, как будет видно из дальнейших рассуждений, не исчерпывается единством означающего и означаемого и значимость знака обусловлена еще и его окружением; во-вторых, их единство является не результатом присоединения, а, что будет показано ниже, результатом членения. В самом деле, обозначение (*semiosis*) не объединяет две односторонние сущности, не сближает два самостоятельных члена по той простой причине, что и означаемое и означающее, каждое одновременно является и членом и отношением. Эта двойственность затрудняет графическое изображение обозначения, которое, однако, необходимо для семиологии. Напомним о попытках такого изображения: 1) по Соссюру, в языке означаемое находится как бы позади означающего; до него можно добраться только при посредстве последнего. Впрочем, эти метафоры, в которых слишком сильна идея пространственности, не могут передать диалектической природы значения; вместе с тем закрытый характер знак имеет лишь в системах с ярко выраженной дискретностью, например, в естественном языке. 2) Ельмслев предпочел чисто графический способ изображения: между планом выражения (E) и планом содержания (C) существует отношение (R). Такая формула позволяет дать экономное и неметафорическое представление о метаязыках: ER(ERC)² [...].

II. 4.2. Мы видели, что об означающем можно сказать лишь то, что оно является материальным посредником по отношению к означаемому. Какова природа этого посредничества? [...] Исходя из того факта, что в естественном языке выбор звуков не навязывается нам смыслом (реальный бык не имеет ничего общего со звуковым комплексом бык) и в других языках тот же смысл передается при помощи других звуков, Соссюр высказал мысль о произвольности отношения между означаемым и означающим. Бенвенист оспорил это утверждение¹. По его мнению, произвольным является отношение между означающим и обозначаемой «вещью» (между звуковым комплексом бык и животным бык). Но мы уже видели, что и для самого Соссюра означаемое — это не «вещь», а психическое представление этой «вещи» (концепт). Ассоциация звуков и представлений есть продукт коллективного обучения (например, обучения французскому языку). Эта ассоциация (значение) отнюдь не произвольна (ни один француз не волен ее изменить), но, напротив, необходима. Поэтому было предложено говорить, что в языке значение не мотивировано. Впрочем, и эта немотивированность не является

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 90-96.

абсолютной (Соссюр говорил об относительной аналогии). Означающее мотивировано означаемым в ономотопее, а также всякий раз, когда новые знаки в языке образуются в результате подражания готовой словообразовательной или деривационной модели. Слова пильщик, рубщик, строгальщик и т. п., несмотря на немотивированность их корней и суффиксов, образованы одним и тем же способом.

Итак, можно сказать, что в принципе связь означаемого с означающим в языке основана на договоре и что этот договор является коллективным и обусловлен длительным историческим развитием (Соссюр писал: «Язык всегда есть наследство»). [...] Сказанное позволяет прибегнуть к двум терминам, весьма полезным при переходе в область семиологии: так, мы будем говорить, что система произвольна, если ее знаки основаны не на договоре, а являются продуктом одностороннего решения: в естественном языке знак не произволен, но он произволен в моде; мы будем говорить также, что знак мотивирован, если между означаемым и означающим существует отношение аналогии. Таким образом, с одной стороны, могут существовать произвольные и вместе с тем мотивированные системы, а с другой – произвольные и немотивированные [...].

II. 5. ЗНАЧИМОСТЬ

II. 5.1. Мы уже сказали, или по крайней мере дали понять, что рассмотрение знака «в себе» в качестве простого единства означающего и означаемого – весьма произвольная, хотя и неизбежная абстракция. В заключение мы рассмотрим знак не с точки зрения «строения», а с позиции его «окружения»: речь пойдет о проблеме значимости. Соссюр не сразу понял важность этого понятия. Но уже начиная со второго курса лекций по общей лингвистике он стал уделять ему все более пристальное внимание, так что это понятие в конце концов стало для него основополагающим и даже более важным, чем понятие значения. Значимость находится в тесной связи с понятием «язык» (в противоположность речи). Она позволяет освободить лингвистику от засилия психологии и сблизить ее с экономикой; для структурной лингвистики понятие значимости является центральным. Соссюр обратил внимание¹, что в большинстве наук отсутствует двойственность синхронии и диахронии. Так, астрономия является синхронической наукой (хотя звезды и изменяются); напротив, геология – наука диахроническая (несмотря на то, что она способна изучать устойчивые состояния). История по преимуществу диахронична (ее предмет – последовательность событий), хотя она и может останавливаться на тех или иных статических «картинах». При этом, однако, существует наука, где диахрония и синхрония существуют на равных правах; это экономика (политическая экономия – это не то, что

¹ Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики. – М., 1933. – С. 87.

экономическая история); так же обстоит дело, продолжает Соссюр, и с лингвистикой: в обоих случаях мы имеем дело с системой эквивалентностей между двумя различными явлениями — трудом и заработной платой, означающим и означаемым. Однако как в лингвистике, так и в экономике эта эквивалентность существует не сама по себе: достаточно изменить один из членов, чтобы изменилась вся система. Чтобы знак или экономическая «стоимость» могли существовать, нужно, с одной стороны, уметь обменивать непохожие друг на друга вещи (труд и заработную плату, означающее и означаемое), а с другой — сравнивать вещи, схожие между собой: можно обменять пятифранковую купюру на булку хлеба, на кусок мыла или на билет в кино; но вместе с тем можно сравнить эту купюру с купюрами в десять или пятьдесят франков. Точно так же «слово» может быть «обменено» на идею (то есть на нечто непохожее на него), но в то же время его можно сравнить с другими «словами» (то есть с чем-то похожим). Так, в английском языке значимость слова *mutton* возникает благодаря тому, что рядом существует слово *sheep**: Смысл устанавливается окончательно лишь благодаря этой двойной детерминации — значению и значимости. Итак, значимость не есть значение. Значимость возникает, писал Соссюр¹ «из взаимного расположения элементов языка»; она даже важнее, чем значение: «идея или звуковая материя в знаке менее важны, чем то, что находится вокруг него, в других знаках». Итак, разграничив вслед за Соссюром значение и значимость и вновь обратившись к ельмслевским стратам (субстанция и форма), мы тотчас же увидим, что значение относится к субстанции содержания, а значимость — к его форме (*mutton* и *sheep* находятся в парадигматическом отношении в качестве означаемых, а не в качестве означающих).

II. 5.2. Чтобы дать представление о двойственности явлений значения и значимости, Соссюр прибегнул к сравнению с листом бумаги. Если разрезать лист бумаги, то мы получим несколько разной величины кусков (A, B, C), каждый из которых обладает значимостью по отношению ко всем остальным; с другой стороны, у каждого из этих кусков есть лицевая и обратная сторона, которые были разрезаны в одно и то же время (A-A', B-B', C-C'): это — значение. Сравнение Соссюра замечательно тем, что оно дает оригинальное представление о процессе образования смысла: это не простая корреляция между означающим и означаемым, а акт одновременного членения двух аморфных масс, двух «туманностей», по выражению Соссюра. Действительно, Соссюр писал, что, рассуждая чисто теоретически, до образования смысла идеи и звуки представляют собой две бесформенные, мягкие, сплошные и параллельно существующие массы субстанций. Смысл возникает тогда, когда происходит одновременное

¹ Saussure, in R. Godel, Les sources manuscrites du «Cours de linguistique generale», p. 90.

расчленение этих двух масс. Следовательно, знаки суть *articuli**, перед лицом двух хаотических масс смысл есть упорядоченность, и эта упорядоченность по существу своему есть разделение. Язык является посредующим звеном между звуком и мыслью; его функция состоит в том, чтобы объединить звук и мысль путем их одновременного расчленения [...]. Приведенное сравнение позволяет подчеркнуть следующий основополагающий факт: язык есть область артикуляций, а смысл в первую очередь есть результат членения. Отсюда следует, что будущая задача семиологии заключается не столько в том, чтобы создать предметную лексику, сколько в том, чтобы установить способы членения человеком реального мира [...].

III. СИНТАГМА И СИСТЕМА

III.1. ДВЕ ОСИ ЯЗЫКА

III. 1.1. Для Соссюра отношения, связывающие языковые элементы, могут принадлежать двум планам, каждый из которых создает собственную систему значимостей. Эти два плана соответствуют двум формам умственной деятельности. Первый план – синтагматический. Синтагма есть комбинация знаков, предполагающая протяженность; эта протяженность линейна и необратима: два звука не могут быть произнесены в один и тот же момент. Значимость каждого элемента возникает как результат его оппозиции к элементам предшествующим и последующим; в речевой цепи элементы объединены реально, *in praesentia*; анализом синтагмы будет ее членение. Второй план – ассоциативный (по терминологии Соссюра). «Вне процесса речи слова, имеющие между собой что-либо общее, ассоциируются в памяти так, что из них образуются группы, внутри которых обнаруживаются разнообразные отношения»¹. Слово *обучать* может ассоциироваться по смыслу со словами *воспитывать* или *наставлять*, а по звучанию – со словами *вооружать*, *писать*; каждая такая группа образует виртуальную мнемоническую серию, «клад памяти»; в отличие от синтагм в каждой серии элементы объединены *in absentia*.

Анализ ассоциаций заключается в их классификации. Синтагматический и ассоциативный планы находятся в тесной связи, которую Соссюр пояснил при помощи следующего сравнения: каждый языковой элемент подобен колонне в античном храме; эта колонна находится в реальном отношении смежности с другими частями здания, с архитектуром, например (синтагматическое отношение). Но если это колонна дорическая, то она вызывает у нас сравнение с другими архитектурными ордерами, например ионическим или коринфским. Здесь мы имеем дело с виртуальным отношением субституции, то есть с ассоциативным

¹ Соссюр д е Ф. Курс общей лингвистики. – С. 121

отношением. Оба плана связаны между собой таким образом, что синтагма может разворачиваться лишь тогда, когда она черпает все новые и новые единицы из ассоциативного плана. Со времен Соссюра анализ ассоциативного плана получил значительное развитие; изменилось даже его название; сейчас говорят уже не об ассоциативном, а о *парадигматическом*¹ или же о *систематическом* плане (это последнее выражение мы и будем употреблять в данной работе). Очевидно, что ассоциативный план теснейшим образом связан с языком как системой, в то время как синтагма оказывается ближе к речи [...].

III. 1.2. Соссюр предугадал, что синтагматика и парадигматика должны соответствовать двум формам умственной деятельности человека, что означало выход за пределы лингвистики, как таковой. Этот выход осуществил Якобсон в знаменитой ныне работе². Он выявил оппозицию *метафоры* (систематика) и *метонимии* (синтагматика) в лингвистических языках. Все «высказывания» относятся либо к метафорическому, либо к метонимическому типу. Разумеется, в каждом из этих типов нет исключительного господства одной из названных моделей (поскольку для любого высказывания необходима как синтагматика, так и систематика); речь идет лишь о доминирующей тенденции. К метафорическим высказываниям относятся русские народные лирические песни, произведения романтиков и символистов, сюрреалистическая живопись, фильмы Чарли Чаплина (наплывы, накладывающиеся друг на друга, являются самыми настоящими кинематографическими метафорами), символика сновидений по Фрейдю. К высказываниям метонимическим (с преобладанием синтагматических ассоциаций) принадлежат героические эпопеи, произведения писателей реалистической школы, фильмы Гриффита (крупные планы, монтаж, вариации угла зрения при съемке) и онирические видения. Список Якобсона можно дополнить. К метафоричности тяготеют дидактические сочинения (их авторы охотно прибегают к такого рода определениям), тематическое литературоведение, юмористические высказывания; метонимия преобладает в произведениях массовой литературы и в газетной беллетристике [...].

III. 1.3. Открытие Якобсона, касающееся существования высказываний с метафорической или метонимической доминантой, открывает путь для перехода от лингвистики к семиологии. Оба плана, обнаруженные в естественном языке, должны существовать и в других знаковых системах; [...] главной задачей семиологического анализа является распределение обнаруженных фактов по этим двум осям [...].

«Меню», например, подаваемое в ресторане, актуализирует оба плана: знакомство со всеми первыми блюдами, т. е. горизонтальное чтение есть

¹ Paradigma – это модель, список флексий слова, взятого в качестве модели, склонение. – Прим. автора.

² Jakobson R. Deux aspects du langage et deux types d'aphasie, in Jakobson R. Essais de linguistique generale, ch. 2.

чение системы; чтению синтагмы соответствует чтение меню по вертикали.

Источник: Барт Р. Основы семиологии // «Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114-164.

Вопросы и задания

1. Каковы основные предпосылки возникновения структурализма?
2. В чем общая специфика концепций структуралистов?
3. Каковы основные термины и понятия структурализма?
4. Каковы основные достижения структурализма.
5. В чем проявились недостатки структурализма.
6. В чем перспективы структуралистских учений.
7. Каково влияние структуралистских концепций на современное литературоведение.
8. В чем особенности развития структуралистских учений?

Темы для обсуждения:

1. Достижения структурализма.
2. Недостатки структурализма.
3. Перспективы структуралистских учений.
4. Влияние структуралистских концепций на современное литературоведение.
5. Особенности развития структуралистских учений.

Литература:

1. Барт Р. Основы семиологии // «Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114-164.
2. Тодоров Цв. Поэтика // «Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.

МОСКОВСКО-ТАРТУСКАЯ СЕМИОТИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Б.А. Успенский в своем докладе, прочитанном в 1981 году на заседании Института языка и литературы АН ГДР в Берлине, по поводу возникновения тартуско-московской школы отмечает: «основной вехой следует считать симпозиум по структурному изучению знаковых систем (1962)»¹. В юбилейном выпуске «Трудов по знаковым системам» 1987 года редколлегия предлагает подвести итоги 25-летнему развитию семиотики и московско-тартуской школы при помощи вопросника, который был преобразован М.Л. Гаспаровым в следующие пункты: «Что достигнуто», «Что перспективно», «Что не оправдалось», «Что угодно».

Сам М.Л. Гаспаров считает, что основное достижение – это «дифференцированный анализ ритма отдельных словесных категорий в составе стиха»²; М.Ю. Лотман подчеркивает, что «значительно большая

¹ Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. Вып. XX. – С. 22.

² Гаспаров М. Л. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. Вып. XX. – С. 6.

сложность структуры художественного текста»¹ заставила исследователей пересмотреть свои представления, сформировавшиеся при изучении общих структур, таких как язык и код. На наш взгляд, основное достижение связано с обращением к художественному тексту как особому объекту изучения и лингвистов и литературоведов. 2. Перспективным в 1987 году М.Ю. Лотман считает направление, связанное с семиотикой культуры и семиотикой художественного текста.

Как известно, факты развития филологической науки наглядно подтверждают этот тезис. Понятие «культура» имеет множество разночтений и трудно поддается однозначному определению. Некоторые подчеркивают сложность объекта исследования: «Культура – самый сложный феномен, к пониманию сущности и онтологических свойств которого мы только подходим»², другие выделяют разные аспекты понятия культура: культура как «творческое самораскрытие личности вовне», культура как «чудо [...], самораскрытие объективного Духа в ряду феноменов», культура как «творимая, становящаяся национальная душа»³. Первый аспект трактует культуру как особую сферу, в которой наиболее полно реализуются творческие потенции человека. Это прежде всего литература, наука, образование. Второй аспект культуры тесно связан с понятием идеала, в частности нравственного и эстетического. Третий аспект наиболее отчетливо раскрывается через философско-религиозное осмысление значения культуры.

Будучи концентрированным выражением ценностного отношения к реальности, культура в большинстве случаев связана с утонченностью и изяществом. Утонченность культуры – это наличие в ней не только тонов, но и полутонов, тончайших изгибов мысли, оттенков настроений и чувств: «художественная культура служит каналом передачи не только знаний, но и чувств, она является средством духовного общения людей»⁴. В этом смысле культура всегда имеет эстетический аспект. Особый эстетический тип восприятия культуры исследовался еще М.М. Бахтиным, который подчеркивал, что «самоопределение художественно-эстетического» предполагает его «взаимоотношения с другими областями в единстве человеческой культуры»⁵, и освещен в целом ряде современных работ.

Так, фундаментальная работа Ю. Борева «Эстетика» отражает основные категории и понятия эстетики – прекрасное, безобразное и другие – на материале художественных произведений. В работе В. Бычкова «Эстетика» «разъяснен смысл ... и понятие, которое

¹ Лотман М. Ю. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. Вып. XX. – С. 14.

² Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 7.

³ Баццилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. – С. 363, 370, 371.

⁴ Художественная культура: понятие и термины. – М.: Наука, 1978. – С. 14.

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Наука, 1975. – С. 9.

вкладывается в термин «Куль-тура» с прописной буквы»¹. Культура трактуется исследователем посредством анализа тех значений, которые она приобретала в определенные периоды времени. Исследователь В. Маслова считает, что если под культурой мы понимаем систему ценностей, определяющих мировоззрение личности, то центром этой системы является «поэт», поскольку «культура базируется на системе установок и предписаний, ценностей и норм, образцов и идеалов, т.е. включает в себя ориентацию на идеал, формируемый средствами литературы, искусства»². Одни компоненты культуры фиксируют основные тенденции эпохи – архитектура, танец, театральные постановки, другие осмысливают – философия, культурология, эстетика. Последние обладают двумя общими признаками: рефлексивность и их вербальная реализация.

Наиболее полно рефлексия относительно культуры проявляется в философии, поскольку осмысление осуществляется не в частных проявлениях, а в таких как тотальность, целостность. Понятие рефлексивности отражает направленность сознания на себя. Применительно к философии это означает, что она есть самосознание культуры. Этим философия отличается от других форм культуры, предметом которых является внешний объект, поэтому, только будучи постигнута философски, наука, литература, религия и другие могут стать органическими частями единого целого культуры.

Сам М. Ю. Лотман существующее многообразие мнений в определении понятия «культура» предлагает преодолеть посредством осознания ее на фоне оппозиции «не-культуры» и подчеркивает унифицирующий характер культуры: «Культура – наследственная память коллектива, выражающаяся определенной системой запретов и предписаний»³. При этом в концепции М.Ю. Лотмана «культура» является собой «знаковую систему». По поводу того, «что не оправдалось», наш взгляд, правомерной представляется точка зрения Ю.И. Левина: «Не оправдались надежды на отыскание универсального аппарата в поэтике – будь то аппарат бинарных семантических оппозиций [...] или понятия ритма, монтажа и т. д. Не оправдались надежды на построение строгой, богатой и при этом «действующей» модели «культуры вообще»⁴. На наш взгляд, в этом отношении перспективным представляется подход, рассматривающий культуру как открытую, неустойчивую, самоорганизующуюся систему.

По мнению ученых, предлагающих перейти от системного подхода к синергетической парадигме, продуктивен междисциплинарный синтез,

¹ Бычков В. В. Эстетика М.: Гардарики, 2004. — С. 556. // Публикация в Ингернет. – <http://www.u-g.ru>

² Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 7.

³ Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Semiotike*. – Тарту, 1971. - № 6. – С. 147.

⁴ Левин Ю. И. Об итогах и проблемах семиотических исследований // *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам*. – Тарту, 1987. Вып. XX. – С. 10.

основанный на концепциях Д. Локка, Г. Гегеля, В. Вернадского, И. Пригожина и др. Последний пункт, обозначенный М.Л. Гаспаровым «Что угодно», удивительно созвучен современности. Действительно, остро ощущается необходимость в публикации справочного и сводного материала. В заключение следует отметить, что только факты дальнейшего развития филологии могут подтвердить или опровергнуть правомерность новых подходов к изучению художественного текста в рамках новой научной парадигмы.

Наиболее известными являются работы Ю. М. Лотмана, которые служат основой анализа структуры художественного произведения, в частности его композиции, как компонента, обеспечивающего внутреннюю организацию художественной системы.

В работе Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв» рассмотрена отдельная развивающаяся система, «расположенная как бы в изолированном пространстве»¹. При этом ученый подчеркивает, что это идеальная картина, реальная же выглядит сложнее: «любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства»². В данном исследовании мы рассматриваем литературу как систему, которая обладает, с одной стороны, особенностями внутренней организации, с другой – готовностью к взаимодействию с другими видами искусства.

Мы предлагаем выявить художественную систему, сформированную как органическое единство внутренней и внешней организации. Кроме того, постулат о том, что разные предметы, рождаясь в одном и том же общем источнике, «только тогда становятся фактами специфическими и только тогда получают свое собственное содержание, когда понимаются нами как члены отношений с совершенно разными предметами»³ можно применить относительно более широкого круга явлений, в частности, взаимоотношений автора, героя и интерпретатора, стиля и когниции, особенно если это относится к произведениям разной родовой принадлежности.

На наш взгляд, это определенный посыл к применению системного подхода по отношению к взаимодействию прозаических и драматических произведений в русской литературе XX века, поскольку можно выявить разные векторы связи, рассмотреть их обусловленность различными факторами и в то же время проанализировать индивидуальное, характерное содержание художественных текстов.

Как следует из высказывания Ю.М. Лотмана, система существует и развивается в пространстве. То есть пространство – это основная

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – С. 104.

² Там же. – С. 104.

³ Там же. – С. 78.

категория, определяющая характерные как внутренние, так и внешние особенности системы. В первом случае, перед нами изолированное пространство, имеющее свои границы, во втором – компонент более сложного и многоуровневого феномена. Если в качестве системы мы рассматриваем художественное произведение, то следует проанализировать его пространственно-временную организацию, взаимосвязь с другими произведениями автора и место, которое оно занимает в русской литературе, если же учитывать беспрецедентную для мировой литературы ситуацию, когда произведения были опубликованы через много лет после написания (написаны в 20-30-е годы, впервые опубликованы в 60-е, 80-е, 90-е годы XX века), то и в современном литературном процессе, включающем русскоязычную литературу.

По мнению Ю. М. Лотмана, понятие «художественная точка зрения» раскрывается как отношение системы к своему субъекту («система» в данном контексте может быть и лингвистической, и других, более высоких, уровней)¹. Более высоким уровнем, на наш взгляд, может выступать и художественная литература как переосмысление языкового, культурного, исторического опыта, и театр как синтез зрительного, слухового, эмоционального восприятия, и искусство в целом как выражение творческой интенции автора.

Ю. М. Лотман считает, что «так как художественная модель, в самом общем виде, воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира (частный случай – познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер»². Таким образом, с точки зрения структурной, семиотической теорий актуальным является понимание литературного произведения как «органического целого. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века»³.

В контексте исследования художественной системы актуален анализ композиции художественного произведения в контексте реализации «точки зрения» и персонификации в рассказчике.

Таким образом, на основании указанных выше тенденций можно утверждать, что первая отличительная особенность художественного произведения связана с «точкой зрения», функцией рассказчика-персонажа и синтезом прозаического и драматического произведения. Вторая – с

¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 56-57.

² Там же. – С. 57.

³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – С. 22-23.

особенностями формирования художественных системы, в частности на основе взаимодействия прозы и драматургии. Творчество отдельно взятого писателя – это система его произведений и их межтекстовые связи, заданные такими пограничными категориями, как пространственно-временная организация и заголовочный комплекс.

В контексте понимания художественного произведения как системы особенно актуальна концепция Б. А. Успенского. В работе «Поэтика композиции» ученым предложен подход исследования композиционных возможностей и закономерностей в построении художественного произведения, связанный с определением «точек зрения», с которых ведется повествование.

Принципиально, что ученый подчеркивает специфику «точек зрения» в различных видах искусства: «возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия, хотя бы временного, с его точки зрения – в театре гораздо более ограничены, нежели в художественной литературе»¹. Показательным является то, что в литературе существует факт, объединяющий эти два вида искусства – драматическое произведение, поскольку оно одновременно принадлежит и литературе, и театру. Писателю, создающему пьесу, необходимо учитывать смещение точек зрения и менять повествовательную манеру, композицию, стиль. Особенно значимо для литературоведения выявление этих изменений, если писатель сначала создает прозаическое произведение, затем переделывает его в пьесу или создает либретто прозаического произведения другого автора, как, например, М. А. Булгаков.

Вместе с тем Б. А. Успенский утверждает, что «в принципе может мыслиться общая теория композиции, применимая к различным видам искусства и исследующая закономерности структурной организации художественного текста»². На наш взгляд, попытаться это сделать можно на материале жанра повести и пьесы, поскольку это позволит проанализировать следующие аспекты, предложенные Б. А. Успенским: «точки зрения» в плане идеологии и фразеологии и некоторые специальные проблемы композиции художественного текста.

По мнению Ю. М. Лотмана, понятие «художественная точка зрения» раскрывается как отношение системы к своему субъекту («система» в данном контексте может быть и лингвистической, и других, более высоких, уровней)³. Более высоким уровнем, на наш взгляд, может выступать и художественная литература как переосмысление языкового, культурного, исторического опыта, и театр как синтез зрительного,

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 13.

² Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 15.

³ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 56-57.

слухового, эмоционального восприятия, и искусство в целом как выражение творческой интенции автора.

Б. А. Успенский считает, что самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских точек зрения, можно обозначить как «идеологический или оценочный, понимая под «оценкой» общую систему идейного мировосприятия»¹. Более адекватным нам представляется определение «оценочный», которое будет включать аксиологический аспект системы эстетического миромоделирования, поскольку речь идет о художественном творчестве.

В данной работе мы рассмотрим не столько, «с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир»², сколько то, каковы иерархические отношения художественной системы.

Ю. М. Лотман считает, что «так как художественная модель, в самом общем виде, воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира (частный случай – познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер»³. Таким образом, с точки зрения структурной, семиотической теорий актуальным является понимание литературного произведения как «органического целого. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века»⁴.

В контексте исследования художественной системы актуален анализ композиции художественного произведения в контексте реализации «точки зрения» и персонификации в рассказчике.

Исследования рассмотренной школы соотносятся с общими тенденциями семиотики, науки о знаковых системах, знаках, имеющая значительное влияние и в литературоведении. Основы семиотики как науки были заложены Ф. де Соссюром и американцем Ч. Пирсом еще в конце XIX века. Однако мощное развитие семиотики как универсальной дисциплины, исследующей все знаковые системы, относится к середине XX столетия.

Среди наиболее значительных знаковых систем или, как говорят, «языков» самыми значительными являются следующие:

а) естественные (национальные) языки;

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 22.

² Там же. – С. 22.

³ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – С. 57.

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970. – С. 22-23.

б) искусственные языки (например, программы в системе «человек-машина»);

в) метаязыки (искусственно создаваемые языки науки);

г) вторичные языки (в частности, «языки» различных видов искусства). Уже то, что имя Ф. де Соссюра упоминается в тех случаях, когда речь идет не только о семиотике, но также о структурализме и деконструктивизме, свидетельствует о родственности этих направлений. Все эти учения в центр своего внимания ставят текст. Но если деконструктивисты отрицают возможность научного истолкования текста, то семиотики, наоборот, уверены, что текст поддается строгому научному анализу.

В этом отношении семиотическое литературоведение является, пожалуй, самым «сайентистским» из всех исследовательских методов. Стремление стать строго научным методом исследования литературы стимулировалось тем, что по большей части наука о литературе была лишь «наукой мнений». Литературоведы-семиотики попытались сделать науку о литературе точной и видели в этом свою заслугу.

Ведущий представитель Московско-тартуской семиотической школы в литературоведении Ю. Лотман об этом писал, что применение семиотического аппарата к описанию литературных текстов «создавало надежду ухода от традиционных для гуманитарных наук субъективно-вкусовых методов анализа, что давало основание... как сторонникам, так и противникам семиотических методов называть их «точными» и связывать с противопоставлением «точных наук» «гуманитарным». Примечательно, что один из основоположников семиотики, Ч. Пирс, стремился сделать точной наукой даже философию, ввести ее в лабораторию. «Современное инфантильное состояние философии обусловлено тем, – считал Ч. Пирс, – что она создавалась людьми, не видевшими препараторских и других лабораторий...».

Таким образом, семиотика с самого начала своего существования претендовала на статус «точной науки» и в качестве таковой обещала произвести настоящий переворот в литературоведении, которое действительно было по большей части «субъективно-вкусовой» дисциплиной. Семиотическая методология получила очень широкое распространение во Франции (Р. Барт, А. Греймас), Италии (У. Эко), США (Ч. Моррисон, Т. Себек), Польше (Г. Котарбиньский) и в целом ряде других стран.

Одной из ведущих семиотических школ в литературоведении является уже упомянутая Московско-тартуская школа, возглавляемая Ю. Лотманом. Усилия ученых этой школы были сосредоточены сначала на выявлении (посредством лингвистических моделей) специфики «языков» различных

видов художественного творчества (танца, драмы, кино и т. п.). Позже наметился интерес к внетекстовым аспектам.

Так, Ю. Лотман, концентрируя внимание на самом тексте, пришел к заключению, что невозможно понять последний, изолируя его от «экстратекстовых идей, повседневного здравого смысла и всего комплекса жизненных ассоциаций».

Таким образом, ученый пришел от первоначального понимания текста только как носителя «внутреннего значения» к признанию важности внешних связей и влияний. В этом отношении показательно различие, которое проводит Лотман между «текстом» и «произведением искусства». Текст понимается им как «один из компонентов произведения искусства», художественный эффект которого возникает только из соотношения текста с целым рядом жизненных и эстетических явлений, идей, ассоциаций. Эти ассоциации могут носить чисто субъективный характер и, значит, быть вне досягаемости объективного научного анализа, хотя во многом они предопределены историческими и социальными факторами.

Очевидно, что значение текста ставится в зависимость от воспринимающего субъекта, и он не понимается в качестве носителя автономного, сугубо внутреннего смысла. В зависимости от воспринимающего лица и данной культурной системы один и тот же текст может восприниматься то как художественный, то как нехудожественный. Текст может восприниматься в качестве «литературного» только в том случае, когда в сознании воспринимающего субъекта существует само понятие «литература». Восприятие текста состоит, по учению семиотиков, из трех стадий:

- а) восприятие текста;
- б) выбор или создание кода;
- в) сравнение текста и кода.

Семиотическая «трансфигурация» текста происходит на границе между «коллективной памятью о культуре» и индивидуальным сознанием. Процесс «декодирования» текста включает в себя выявление «значащих», входящих в данную систему элементов и, наоборот, отбрасывание «несистемных» элементов. Читатель сам выбирает и использует при восприятии текста семиотические системы, но этот выбор никогда не бывает полностью произвольным. В значительной степени он детерминирован социальными факторами данной культуры. А раз так, то многие семиотики переключились на изучение этих факторов. При этом текстам стало отводиться лишь место документов той или другой культуры, что очень напоминает методологию исследования литературы И. Тэнном и всей культурно-исторической школой. Как замечает американский ученый А. Блеим, при таком повороте перед семиотикой открывается более широкое поле деятельности. Однако, превращаясь в

«историческую науку», семиотика вместе с тем демонстрирует свою неспособность выявить истинное значение текста, на что она претендовала на заре своего развития. В оправдание семиотиков А. Блейм говорит, что их бессилие обусловлено не слабостью метода, а природой исследуемого объекта, то есть природой художественного произведения, значение которого находится «в голове его потребителя». Текст же призван лишь инициировать сложные процессы смыслообразования, происходящие в мозгу «социологизированного субъекта».

Как и в большинстве современных литературоведческих методологий, в семиотике разработана своя система понятий и терминов. Представление о характере применения некоторых из них дают работы известного американского семиотика Т. Себека. Возьмем для примера термины «символ» и «иконический знак». Т. Себек характеризует их как общепринятые в семиотике. «Символ» определяется как знак, не предполагающий, в отличие от «икона», сходства между «означающим» и его «денотатом». Проще говоря, символ может внешне ничем не напоминать то, что символизирует. «Икон» же связан с «денотатом», т. е. с обозначаемым им предметом или субъектом прямо, по сходству.

Идеальным «иконическим знаком» является портрет. Но к «иконическим знакам» Т. Себек относит также геометрические изображения. А это значит, что специфика художественного изображения растворяется в слишком общем и широком понятии «икона». Гениальный портрет и треугольник, начерченный школьником, предстают как «иконы» на одном уровне. Еще сложнее обстоит дело с символом. Сам Т. Себек жалуется на то, что символ – «самый капризный» из всех семиотических терминов. Он может то понятийно раздуваться «до гротескности», то редуцироваться до уровня «бихевиористского стимула». *Бихевиоризм* – это направление в американской психологии первой половины XX века.

Бихевиористы считали предметом психологии не сознание, а поведение, понимаемое как совокупность двигательных и сводимых к ним словесных и эмоциональных реакций на воздействие внешней среды. Кроме того, Т. Себек, в отличие от Э. Кассирера, не считает, что символ является сугубо человеческой формой выражения и общения. Животные также являются символотворцами. В качестве примера американский ученый ссылается на «произвольное символотворчество» собак и кошек, которые помахиванием хвоста выражают определенное (и диаметрально противоположное) настроение. Очевидно, что так понятый символ не может служить средством определения специфики художественного творчества и, в частности, специфики художественного текста. В целом, несмотря на некоторые удачные наблюдения семиотиков, касающиеся прежде всего того, что есть общего у литературы с другими знаковыми системами, новой и строгой науки о литературе они не создали. Как и

каждая из современных методологий, семиотика может претендовать лишь на объяснение одного из многочисленных аспектов художественного творчества, а вовсе не на то, чтобы стать универсальным методом его анализа.

Ю. Лотман: Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств. Переключение в другой жанр изменяет «площадку» художественного пространства. В «Театральном романе» М.А. Булгакова блестяще показано превращение романа в пьесу именно как переключение действия из пространства, границы которого не маркированы, в ограниченное пространство сцены. «...Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь»¹.

Поскольку «коробочка» в дальнейшем оказывается изоморфной сцене², очевидно, что в понятие пространства здесь не входит его размер. Значима не величина площадки, а ее *отграниченность*. Причем отграниченность эта совсем *особого рода*: одна сторона «коробочки» открыта и соответствует отнюдь не пространству, а «точке зрения» в

¹ Булгаков М.А. Театральный роман // Булгаков М.А. Избранная проза. – М., 1966. – С. 538-539.

² «Коробочка моя <...> Перед глазами теперь вставала коробка Учебной сцены. Герои разрослись и вошли в нее складно и очень бодро» (там же. – С. 544). Таким образом, художественное пространство обнаруживает некоторые топологические качества.

литературном произведении. Три другие формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, т.е. должно имитироваться *отсутствие границы*). Нарисованное на них пространство должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*.

При этом следует подчеркнуть, что выросшее в определенных исторических условиях представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда. Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как раздельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии «Русской земли» признаков не только территориально-географического, но и религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в «чужих землях» греховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости других; можно указать на наличие признака единственности, противопоставленного множественности других земель, и т.п.). Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира.

Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, — чем его индивидуальная модель мира. Само собой разумеется, что «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох.

Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также

горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

В этом смысле можно провести различие между цепочкой точечных локализаций и линейным пространством, поскольку первые всегда ахронны. Приведем один пример: в чрезвычайно содержательной работе С.Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине», знакомство с которой сильно повлияло на ход мыслей автора предлагаемой статьи, подчеркивается, что «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя». Однако, как отмечает и С.Ю. Неклюдов, каждая из этих ситуаций имеет внутренне неподвижный, со всех сторон отграниченный («точечный») характер. Поэтому в тех случаях, когда последовательность эпизодов поддается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначно предсказанного последующего), мы имеем дело не с линейным, а лишь с последовательно вытянутым точечным пространством.

Для описания точечного пространства нам уже пришлось обратиться к понятию отграниченности. Действительно, представление о границе является существенным дифференциальным признаком элементов «пространственного языка», которые в значительной степени определяются наличием или отсутствием этого признака как в модели в целом, так и в тех или иных ее структурных позициях.

Понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, которые выработали уже свой абстрактный язык и отделяют пространство как определенный континуум от конкретного его заполнения. Так, фреска, роспись стен отличается от живописи, в частности, тем, что не имеет художественного пространства, не совпадающего по своим границам с физическим пространством стен и

сюжетов расписываемого помещения. Внутри той или иной фрески (или некоторых типов икон, лубочных рисунков и народных картинок) могут изображаться отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности. Эпизоды эти могут быть отграничены рамками, но иногда эта последняя отсутствует. В таком случае появляются иные функции, видимо, связанные с отсутствием границы текста или структурным понижением ее роли. Обязательной становится заданность отношений (синтагматика) эпизодов: порядок чтения эпизодов, их пространственная величина относительно друг друга (центральный эпизод обычно больше размером и выключен из заданной последовательности чтения боковых). Обязательным условием становится легкая вычленяемость эпизодов, что достигается повторным изображением одного и того же персонажа, включаемого в различные ситуации. Резкое сближение структуры этого типа с общеязыковым повествованием заставляет воспринимать изобразительный текст этого типа как рассказ в картинках (ср. книжки-картинки, комиксы и т.п.).

Сближение живописи этого рода с повествованием, в частности, проявляется в заданности направления чтения картины или рисунка (вводится типичная для повествования временная ось развития сюжета). В этом смысле особенно интересны иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Каждая иллюстрация, построенная по законам перспективного рисунка эпохи Возрождения, составляет некий континуум пространства, в котором движутся в определенном направлении фигуры Данте и Вергилия. Динамика передается приемом повторения их фигур до четырех-пяти раз на одном и том же рисунке в разных пунктах траектории их движения. Единство второго плана рисунка приводит к тому, что при современном его «прочтении» создается впечатление одновременного присутствия многих Дантов и Вергилиев.

Пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна (например, в качестве обрамления выступит нарисованный же оконный проем) или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным: в первом он будет восприниматься как видимая часть более обширного целого, и вопрос в том, что находится в закрытой от взора наблюдателя части, вполне уместен. Во втором случае пейзаж, повешенный в рамке на стене, не воспринимается как кусок, вырезанный из какого-либо более обширного реального вида. В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального (существующего или могущего существовать) вида, во втором он,

сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира. Пейзаж изображает березовую рощу, и возникает вопрос: «Что находится за ней?» Но он же является моделью мира, воспроизводит универсум, и в этом аспекте вопрос: «Что находится за его пределами?» — теряет всякий смысл. Таким образом, пространственная ограниченность (равно как и все другие ее виды, о которых не идет речь в данной статье) связана с превращением пространства из совокупности заполняющих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования.

Источник Лотман Ю.: *Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* — М.: Просвещение, 1988.

Вопросы и задания

1. Какой год следует считать началом существования Московско-тартуской семиотической школы?
2. Каковы основные особенности семиотического подхода?
3. В чем общая специфика структурализма и семиотики?
4. В чем, по мнению Ю.М. Лотмана, состоит различие структурализма и семиотики?
5. Какое понятие раскрыло перспективы семиотического подхода?
6. Каково определение культуры, данное Ю.М. Лотманом?
7. Что, по мнению представителей Московско-тартуской семиотической школы необходимо литературоведению?
8. Какую литературоведческую категорию рассмотрел Б.А. Успенский?
9. Может ли, по мнению Б.А. Успенского, мыслиться общая теория композиции?
10. Что предлагает Б.А. Успенский понимать под «оценкой»?

Темы для обсуждения:

1. Взаимодействие семиотики с другими литературоведческими учениями.
2. Теория композиции.
3. Культура в свете семиотики.
4. Системы различного уровня.
5. Ценностный аспект семиотической теории.
6. Специфика анализа структуры текста.

Литература:

1. Левин Ю. И. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1987. Вып. XX.
2. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М.: Прогресс, 1992.
3. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Semeiotike*. — Тарту, 1971. — № 6. — С. 147.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Наука, 1970.
5. Лотман Ю.: *Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* — М.: Просвещение, 1988.

АКСИОЛОГИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА

В современном, насыщенном социальным драматизмом, динамичном мире, когда особенно остро стоит вопрос о смысле самой жизни, проблема художественной ценности произведений искусства обретает существенное эстетическое, практическое и общефилософское значение. Аксиологический подход известен таким гуманитарным наукам, как философия, эстетика, социология, психология, этика, культурология.

Ключевым понятием аксиологии является ценность. Показательно в этом отношении синонимическое употребление терминов: аксиологический = ценностный подход. В разделе «Искусство в свете аксиологии. Катарсис» работы «Теория литературы» В.Е. Хализев утверждает: «Аксиология – это учение о ценностях. 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.

На современном этапе актуальным представляется изучение русской литературы в аспекте аксиологии. Аксиологической природе литературного творчества уделено внимание в монографиях А.В. Гулыги «Эстетика в свете аксиологии», Ю.Б. Борева «Искусство интерпретации и оценки». (Опыт прочтения «Медного всадника»), в работе Т.Б. Любимовой «Аксиологическое построение произведения искусства», а также в многочисленных общетеоретических исследованиях по аксиологии, где иллюстративным материалом различных теоретических положений являются произведения словесного творчества.

Т.Б. Любимова в статье «Аксиологическое построение произведения искусства» отмечает: «Искусство репрезентирует логику ценностей в образно-символической форме... Но самое большое значение в процессе освоения ценностного сознания имеет произведение искусства. Художественное произведение есть сложный синтез познавательной и ценностной структур...Ценности суть не только содержания художественного произведения, они – принципы его строения, и высшая эстетическая ценность, прекрасное, и ее модус, художественное, суть основной интегратор формы произведения»¹.

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

¹ Любимова Т. Б. Аксиологическое построение произведения искусства // Эстетические исследования: методы и критерии. – М., 1996.

функцию предметов, чем их сущность. По словам Н.О. Лосского, «обо всем, касающемся человека, можно сказать, что оно хорошо или дурно», а потому ценность – это «нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждой поступка».

В работе А.Б. Есина «Введение в культурологию: Основные понятия культурологии в систематическом изложении» акцентируется внимание на системе ценностей: «Система ценностей обыкновенно представляет собой иерархию, в которой ценности располагаются по нарастающей значимости. Есть уровень верховных, или абсолютных ценностей, при утрате которых существование культуры в данном виде абсолютно теряет смысл. Таких ценностей немного, а часто верховная ценность вообще только одна. Ниже располагаются ценности менее высокой значимости и т.д. Можно, например, предложить такую систему ценностей (расположенных по убывающей): семья, свобода, репутация, Бог, природа (разумеется, список неисчерпывающий). Эти же ценности можно расположить и в других иерархических последовательностях, например: свобода, репутация, семья, природа, Бог или Бог, репутация, семья, природа, свобода. Возможны, естественно, и другие варианты, и другой набор ценностей».

Иерархия ценностей в принципе достаточно динамична: например, при лишении человека какой-то из низших ценностей она может занять место высшей. Допустим, когда человека лишают свободы, тогда именно она становится высшей ценностью, хотя ранее она вполне могла не осознаваться как таковая.

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). 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, свобода. 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 соотнесении 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».

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 изображения¹. 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 искусства².

Катарсис присутствует и в трагедиях (об этом — у Аристотеля), и в смеховых жанрах (по Бахтину, карнавальный 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, «Гощнога» 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 мнимостью³.

¹ См.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 268–271.

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

³ 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 слезы — очищение, / Их также «катарсис» зовут» («Мне не сказать, какой чертою...»)².

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

В работе «Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»)» Ю. Боров акцентирует внимание на особенностях критики в отличие от литературоведения и предлагает в изучении художественного произведения решать «задачу не только интерпретации, но и оценки.

Опыт герменевтики весьма существен для современной литературной критики, так как это философское учение об интерпретации 1) выдвигает проблему того, что видеть за текстом: авторскую личность? вопросы современной эпохи? реальность исторической эпохи, породившей данное произведение? культурную традицию? и т. д.; 2) дает методологические приемы интерпретации; 3) ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры; 4) направляет критика на незмпирический, целостный, концептуально-философский подход к произведению. Однако плодотворна опора на методологический опыт не только герменевтики, как инструмента интерпретации, но и аксиологии, как общей теории ценностей и арсенала научно обоснованных критериев оценки»³. В свете предложенной концепции автор монографии планомерно характеризует целостный, аксиологический подход в теоретическом аспекте — это глава «Критика и аксиология», методологическом —

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 Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»). — М., 1981. — С. 28.

«Общечеловеческое как оценочная установка (преломление историзма в свете аксиологии)» и практическом – «Ценность интонационного строя поэмы» и др.

В главе «Критика и аксиология» отмечается, что позитивисты пытались превратить критику в чисто интерпретационную и безоценочную деятельность, приписывая смыслу текста объективность, а его ценность превращая в сферу субъективизма личного вкуса, тем самым разрушали целостность критического анализа. Ю.Б. Борев, ссылаясь на Г. Гримма, констатирует, что «критика, основывающаяся на теории рецепции, определяет художественную ценность произведения в зависимости от восприятия его читательской аудиторией. Значимость произведения перестает быть чем-то изначально присущим литературному тексту, а становится результатом взаимодействия литературы и читателя. Однако связь рецептивной эстетики и литературной оценки пока не имеет прочных оснований»¹. Далее исследователь рассматривает ценностный подход феноменологической критики Р. Ингардена: «Рецептивная критика не чужда духу историзма и стремится постичь функционирование литературы в системе культуры. Феноменологи же пытаются установить онтологическую ценность, присущую данному литературному тексту как таковому, независимую от восприятия его читательской аудиторией. Для Ингардена рецептивные изменения ценности являются моментами «ложного понимания», противостоящего «истинному». Рецептивные вариации понимания произведения обусловлены конкретно-исторической ситуацией, уровнем подготовленности читателя, его эстетическим вкусом и мировоззренческим интересом и, согласно Ингардену, страдают субъективизмом и относительностью»².

В главе «Общечеловеческое как оценочная установка (преломление историзма в свете аксиологии)» Ю.Б. Борев характеризует «оценочные шаги», которые непосредственно связаны с интерпретационными шагами: выбор исходной позиции анализа, составление общего представления о смысле произведения и выбор исходной позиции оценки и составление общего предварительного представления о ценности данного произведения. Исследователь отмечает: «Литературоведение преимущественно имеет дело с уже оцененными критикой произведениями, что и является исходным общим представлением о ценности данного художественного феномена. Однако литературоведческий анализ предполагает не только проверку и подтверждение или корректировку предшествующего критического суждения, но и обогащение и углубление этой оценки. Последнее

¹ Там же. – С. 29.

² Там же. – С. 28.

возможно лишь путем создания сильной исходной ценностной позиции и последовательного развертывания ее в ходе дальнейшего анализа»¹.

В главе «Ценность интонационного строя поэмы» Ю.Б. Борев непосредственно анализирует поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина и отмечает: «Интонационный фундамент художественного текста – важнейшая составная его внутренней структуры, вырастающая на основе своеобразия запечатленных в произведении эстетических отношений к действительности. Над этим фундаментом надстраивается совокупность характерных для эпохи закономерностей (норм) стиха. Интонационный строй произведения обусловлен: 1) исторически – интонационным фондом эпохи; 2) тематически – кругом жизненного материала и проблем, которые находятся в поле произведения; 3) жанрово – характером основной формы, в которую отливается творческая мысль художника; 4) субъективно – структурой мышления поэтической личности, ее отношением к данному жизненному материалу и проблематике.

В главе «Оценка художественной концепции» Ю.Б. Борев характеризует «Четыре шага ценностного анализа (1. ценностная установка; 2. рассмотрение ценности эстетических отношений произведения к действительности; 3. выявление ценности внутренней организации произведения; 4. раскрытие ценности художественной концепции) находятся и прямом соответствии с четырьмя шагами интерпретационного анализа произведения (1. мировоззренческая установка; 2. семантика внешних связей; 3. семантика внутренних связей; 4. смысл художественной концепции)»². Далее в главе «Общая оценка произведения» исследователь резюмирует: «На основе синтеза результатов четырех шагов ценностного анализа формулируется итоговая общая оценка художественного произведения (определение его ценностного статуса). Ценностный анализ, опирающийся на выше сформулированные аксиологические процедуры, позволяет выстроить организованную иерархию ценностных аргументов, то есть сильно обоснованную оценочную систему»³.

Анализ литературного процесса с аксиологической точки зрения – сложный вопрос современного литературоведения. Наиболее целостной и обоснованной нам представляется концепция Института мировой литературы (ИМЛИ РАН), изложенная в четвертом томе «Литературный процесс» работы «Теория литературы». Это научное издание состоит из следующих основных компонентов: «Вместо введения», «Часть I. Особенности художественного процесса и методология его анализа», «Часть II. Теоретическая история литературы» и

¹ Там же. – С. 346.

² Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»). – М., 1981. – С. 108.

³ Там же. – С. 109.

Часть III. Развитие литературы в неевропейских ареалах. Тропическая Африка» и «Вместо заключения».

Определяя специфику художественного развития литературы, автор первого раздела, Ю.Б. Борев подчеркивает, что «Важная часть художественного процесса – литература как развивающаяся система [...] Развитие художественного процесса социально обусловлено, однако имеет и имманентные закономерности. Взаимодействие этих двух факторов и формирует художественный процесс»¹.

В связи с такой постановкой проблемы в первой главе первой части книги автор говорит о том, что возникает необходимость определения движущей силы художественного развития и теоретико-литературной систематизации его формирующих факторов, поскольку «литература и искусство – развивающаяся система. Развитие художественного процесса социально обусловлено и имеет внутренние закономерности. Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественных традиций, художественный мыслительный материал) факторов и формирует художественный процесс». Исходя из обусловленности развития художественного процесса имманентными и внешними факторами, Ю.Б. Борев выявляет и два уровня «движущей силы», обеспечивающих непосредственное поступательное движение только в единстве

Внутренняя движущая сила – внутренние противоречия определяют его самодвижение. «Движение есть самодвижение, определяемое внутренними противоречиями самого предмета при взаимодействии внутренних и внешних движущих сил. Диалектика внутренних и внешних движущих сил художественного процесса определяет его сложную механику.

Внутреннюю движущую силу образуют накопления изменений во внутренней организации художественного текста и в структуре образа, приходящие в противоречие с традицией»². Ю.Б. Борев опирается на концепцию Н.И. Баташова и выделяет два таких внутренних изменения: 1) гармоничное соотношение идеального и жизненно-реального; 2) преобладание очищающего воздействия на реципиента красоты и наслаждения.

Необходимо подчеркнуть, что этот аспект рассмотрен также в работе В.Е. Хализева «Теория литературы».

«Внешняя движущая сила – социальная действительность: исторический процесс воздействует на художественный. Изменяясь, социальное бытие выдвигает перед искусством нерешенные вопросы»³. Художественная литература может выступать как переосмысление

¹ Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 3.

² Там же. – С. 6.

³ Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 7.

языкового, культурного, исторического опыта. В произведениях могут получить отражение следующие культурно-исторические факты: феномены искусства, в частности, живописи, архитектуры, музыки, литературы и театра, ключевые исторические события, осмысление спорта и науки, но самое главное знаковые личности, создающие произведения искусства, ведущие праведническую деятельность, создающие и накапливающие ценности материальные и духовные, тем самым определяющие национально-специфические особенности и обеспечивающие диалог-полемику и диалог согласия.

Наиболее убедительным аргументом в пользу предлагаемого метода служит то, что во второй части работы «Теория литературы» выделяются 4 стадии, где 7 типов художественных эпох, которые в свою очередь представлены художественными направлениями.

I. Стадия слиянности человека с природой, II. Стадия слиянности человека с богом, III. Стадия надежд и иллюзий, IV. Стадия утраченных иллюзий¹.

Первая стадия слиянности человека с природой делится на Древнейшую эпоху и Древнюю эпоху наивной простоты. В состав первой эпохи входят направления 1.Магические реалии, 2.Мифологизм, в состав второй 3.Древнее искусство. 4.Античный мифологический реализм.

Вторая стадия слиянности человека с богом включает в себя Эпоху средневековья, в состав которой входят 5.Рыцарский романтизм, 6.Сакральный аллегоризм, 7.Карнавальный натурализм.

Третья стадия надежд и иллюзий представлена более сложно, поскольку делится на эпоху Возрождения, имеющую 1.Период очарования свободой, в который входит 8.Ренессансный гуманизм, 9.Маньеризм; и 2.Период разочарований (кризис Возрождения) с художественными направлениями 10.Барокко, 11.«Плеяда», 12.Рококо. К данной стадии относится и эпоха Нового времени, первый период которой Период надежд на долг, нормы и разум и второй Период надежд на чувства делятся на 13.Классицизм, 14.Ампир, 15.Просветительский реализм, 16.Сентиментализм, 17.Романтизм.

Четвертая стадия утраченных иллюзий представлена наиболее сложно и разветвленно Эпохой авангардизма и Эпохой реализма.

Таким образом, по отношению к литературному процессу литературоведение призвано определить, как универсальные факторы развития этого явления, обеспечивающие его эволюционно-поступательное движение, так и дифференцирующие факторы, определяющие имманентные противоречия, отражающие своеобразия того

¹ Система Ю. Борев, изложенная в коллективном труде «Теория литературы» наглядно представлена в работе Г. Т. Гариловой «Сравнительное литературоведение».

или иного феномена. То есть исследование литературного процесса предусматривает как диахронный, так и синхронный анализ.

Одной из актуальных на современном этапе представляется проблема периодизации развития литературы и связана прежде всего с иерархией исторического членения литературного процесса на мелкие и крупные этапы, взаимообусловленные диалектикой прерывного и непрерывного. Ю.Б. Борев говорит о том, что «обычно история литературы и искусства учитывает два этапа развития художественной культуры.

1. *Поколение* – минимальный этап художественного развития, определяемый творческой деятельностью группы авторов-ровесников и современников...

2. Более крупный этап художественного развития – *век*. Так в движении русской литературы выделяют XVIII, XIX, XX вв...

3. Иногда эти этапы художественного процесса дополняются понятием *художественной эпохи* (античность, Возрождение), которую, впрочем, нередко отождествляют с направлением (Просвещение)¹.

При этом Ю.Б. Борев говорит о другом принципе исторического разделения искусств на этапы развития, который предложил В.Б. Мириманов: «В истории европейского искусства, в эволюции европейского представления вычлняются периоды, каждый из которых может быть узнан по соответствующему ему символу – мифологическому образу, организующему на каждом этапе картину мира»². В.Б. Мириманов предлагает для раннего Возрождения мифологический образ Бог, для барокко и рококо – Кесарь, затем Герой и для следующего «который еще не изжит до конца» – «Ни Бог, ни Кесарь, ни Герой».

Сам же Ю.Б. Борев предлагает другое историческое членение, в котором концептуально значимой единицей является «художественный период», понимаемый как «объединение группы исторически, эстетически и концептуально близких друг другу направлений, несущее инвариантную художественную идею, значимую для всех этих художественных направлений».

В разделе «Вместо заключения» Ю.Б. Борев пишет о непреходящем характере художественных ценностей.

Основоположником герменевтики в ее современном понимании является немецкий ученый Ф.Д. Шлейермахер (1768-1834), а наиболее известными позднейшими теоретиками – В. Дильтей, Х. Гадамер, М. Хайдеггер. Герменевтика занимается преимущественно общими принципами интерпретации текстов, разрабатывая общую теорию их понимания и толкования. В этом отношении ее можно назвать, как и философию, «наукой наук». В данном случае гуманитарных, включая и

¹ Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 51.

² Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции) // «Arbor mundi. Мировое древо», 1993. - № 2. – С. 101.

литературоведение. Ф.Д. Шлейермахер (его работы – «Герменевтика», «Критика») проводил мысль о том, что интерпретатор, критик может понять произведение лучше, чем сам автор. Для этого критик должен пережить вслед за автором «акт творения».

Ю. Борев: Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»)

Структурный анализ обладает гибкой операционной техникой и дает возможность исследователю проникнуть внутрь произведения и рассмотреть составляющие его элементы. Этот анализ исходит из теории множеств, которая позволяет варьировать основания деления многосоставного предмета на элементы.

<...> Мы в качестве оснований структурного анализа «Медного всадника» берем: 1) историческое эпохальное время, 2) «солнечное» время, 3) субъективное время Евгения, 4) пространство, 5) действующие силы, 6) материалы построения жизненного мира, 7) оппозиции (стройность – хаотичность; живое – мертвенное и т.д.), 8) цвет.

Время и пространство в поэме составляют единство – «хронотоп» (термин М. Бахтина): временная трехслойность соотносится с трехмерностью пространства. Летоисчисление в «Медном всаднике» представлено через очерчивание трех основных эпох, которые даны через обозначение царствований, что соответствует принципам исторической науки пушкинской поры (таков, например, карамзинский способ отсчета исторического времени). В «Медном всаднике» прямо упоминаются три царствования. Они и есть три узловых эпохально-временные точки поэтического действия:

1) Эпоха Петра:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

2) Эпоха Александра I: «Прошло сто лет...» Исторический ориентир события – наводнение 7 ноября 1824 года.

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел.

И далее об Александре I же и действиях его администрации:

Царь молвил – из конца в конец,

По ближним улицам и дальным,
В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуялый
И дома тонущий народ.

3) И, наконец, некоторые обозначения и приметные вехи «третьего» царствования, третьей эпохи – Николая I:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

<...> 4) Кроме того, в поэме присутствует намек на будущее царствование, что также вносит определенность в ее временные ориентиры

<...> 5) Впрочем, есть некоторый мост от трех царствований не только в будущее, но и в прошлое: присутствуют в поэме и давно минувшие времена, допетровская боярская старина, которая вводится через «предков» Евгения. Речь о «прозванье» героя, которое поэт не считает нужным упомянуть.

Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало

<...> Как мы видим, эпохальное время в поэме охватывает огромный исторический период непосредственно в полтора-два века, а опосредованно и того более – всю историю России. Это прямо свидетельствует о временном размахе петербургской повести и хотя и косвенно, но весьма наглядно – о масштабе исторической мысли Пушкина. Поэт стремится к широким историческим обобщениям, притязает на художественное выражение философии истории¹.

Внутри эпохального календаря в поэме есть движение «малого» актуального времени. Хронометрирование возникает в процессе пафосного одического описания Петербурга – в поэму вводятся «солнечные часы»:

И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса

¹ Приверженность Пушкина истории, особенно в 30-е годы, была очень велика. Н.М. Смирнов, например, свидетельствует: «Его (Пушкина – Ю.Б.) любимый разговор – времена Петра, Елизаветы, Екатерины, и он в свой век собрал много документов и рассказов, касающихся до сих времен» (Временник Пушкинской комиссии 1967-1968. Л., 1970, с. 8).

А вот расчет времени по этим «повешенным» в небесах над городом
солнечными часам: обозначается прежде всего время года —

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.

Затем обозначается время суток — начало разворота главного эпизода
поэмы:

Уж было поздно и темно...

В то время из гостей домой

Пришел Евгений молодой...

Дальше идет томительно долгий вечер и ночь.

Но долго он заснуть не мог...

Здесь вводится субъективное времени, «время сознания» Евгения, и оно
также начинает играть роль в повествовании, переплетаясь с
календарным временем биографии Евгения («служит он всего два
года»), прочерченным в недалекое будущее с учетом предполагаемых
жизненных обстоятельств:

И что с Парашей будет он

Дни на два на три разлучен...

В субъективном времени Евгений в мечтаниях, уходящих в
завтрашний день, строит свои планы по поводу скорой женитьбы на
Параше. В этом же внутреннем «времени сознания» Евгений
предполагает, что

Пройдет, быть может, год- другой —

Местечко получу, Параше

Препоручу хозяйство наше...

И, наконец, весь грядущий жизненный путь промелькнул в мозгу
Евгения, и в русле субъективного времени жизнь его протекает до
самого последнего часа тихого упокоения:

И станем жить, и так до гроба

Рука с рукой дойдем мы оба,

И внуки нас похоронят...

Заметим, что субъективное время до бедствия движется спокойно и
плавно, тихо и умиротворенно, после катастрофы — импульсивно,
нервно, напряженно.

Ночь, с которой началось повествование, длится долго не только в
субъективном сознании Евгения но и во временной длительности
поэтического повествования (собственно художественное время).
Проходит 58 строк, а речь все еще идет об этой томительно длинной
ночи, мучающей Евгения.

...И грустно было

Ему в ту ночь...

Эта долгая ночь начала бедствия все еще тянется:

Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури...
Новый день не несет благоденствия и покоя:
И бледный день уж настает...
Ужасный день!

«Поутру» драматизм усиливается, бедствие нарастает и, наконец, разражается катастрофой. Тем же днем река отступила, и Евгений поехал в лодке посмотреть, что случилось с его Парашей. Поездка длится долго, ибо сопряжена с преодолением не окончательно еще успокоившейся стихии. Далее темп действия убыстряется. Евгений «бежит», даже «стремглав» несется, а затем снова лишь «бежит» и, наконец, «бежит предместьем» к дому Парашаи. Повторы эти передают и мучительность, и долготу, и быстроту передвижения героя, и его усталость, и пришедшее к нему «второе дыхание». Бег спрессовывает в единство время и пространство. Затем герой останавливается, идет назад и не находит дома Парашаи, снесенного наводнением. Осознав непоправимость случившегося, не в силах устоять против ужасных потрясений, Евгений сходит с ума.

Вновь «солнечные часы» отсчитывают астрономическое время. Начинаются вторые сутки:

Ночная мгла
На город трепетный сошла...
«День минувший» переживается в его ужасных подробностях в сознаниях жителей. И снова солнце возвещает о начале нового дня:

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихой столицей.
«Вчерашняя беда» почти всеми забылась, в порядок прежний все вошло, и лишь бедный Евгений скитался полный тягостных дум.

Дальше наступает временная неопределенность, длительность, некоторая бессрочность: длиною в месяц.

Прошла неделя, месяц – он
К себе домой не возвращался...
...Он скоро свету
Стал чужд...

Вот уже проходит не один месяц. Отсчет календарного времени идет опять по временам года. И ясно, что следующий эпизод поэмы случился примерно в ту же самую пору, год спустя после наводнения.

Раз он спал
У неловкой пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер...

Дальше включается «субъективное время» памяти и следует переброс во времени назад:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас...

Этот временной переброс в памяти совмещался с пространственным перемещением на Сенатскую площадь – в самую драматическую точку географии города:

Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые...

Здесь-то и находится «хронотопическая» кульминация поэмы, ее высшая и напряженнейшая временная и пространственная точка. Во «времени памяти» происходит переброс на год назад к кульминации бури. Энергия стихии «накладывается» на накопившуюся в душе Евгения внутреннюю энергию социального протеста, усиливая ее. Очутившись под столбами большого дома, на крыльце, Евгений оказывается на одном уровне с Медным всадником, он становится равновелик державцу полумира, в рост кумиру на бронзовом коне. Именно когда Евгений находится в этой позиции в его душе начинает просыпаться мятежная волна. Далее бедный безумец поднимает бунт, на который «грозный царь» отвечает молниеносной реакцией, и действие опять обретает стремительный темп:

Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Вновь мы видим бегущего Евгения, однако теперь уже гонимого не тревогой за судьбу Параша, а его преследующим Медным всадником. Действие происходит в двух плоскостях – в реальности и в пространстве и времени аффектированного сознания героя. Преследование длится всю последующую ночь:

И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

И опять наступает некоторая неопределенная временная протяженность:

С той поры, когда случилась
Идти той площадью ему,
В лице его изображалось
Смятение...

Не совсем ясно, сколь долго длиться скитания бедного безумца, смятенного и подавленного. Можно предположить, как это делает М. Еремин, что жизнь Евгения в состоянии безумия длится с осеннего дня наводнения (7 ноября 1824 года) до смерти весной 1833 года.

Осенью 1833 года (поэма была начата 6 октября и закончена в конце того же месяца) Пушкин писал, что домишка ветхий Параши, занесенный когда-то на пустынный остров наводнением,

...прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога

«Прошедшею весною...» – время финала поэмы можно понять как весну 1833 года.

Однако А. Белый не без резона полагает, что смерть Евгения «падает на весну 26 года, когда нашли его труп около домика Параши (вероятно не ранее мая); казнь декабристов падает на июль этого же года; и Евгений и декабристы – жертвы той же борьбы роковой; и их смерти почти совпадают»¹. Обосновывая дату смерти Евгения, А. Белый опровергает на первый взгляд наиболее вероятное, напрашивающееся решение этой проблемы – весна 1833 года. Он пишет: «Прошедшею весною», вставленное в поэму не меняет смысла; Пушкин писал поэму в 33 году; прошедшею весною – весна 1832 или 31-го годов; она не может быть годом убранья домика: с 25 года до 32 года домик не мог не быть убран; вернее всего домик убран в 26 году»². К этим аргументам А. Белого можно лишь добавить, что в ряд ли в условиях суровых петербургских зим Евгений мог прожить 9 лет (с 1824 по 1833 год) при том условии, что он «домой не возвращался», «скитался» и «спал на пристани» или «у Невской пристани в одежде ветхой», которая «на нем рвалась и тлела». И это в Петербурге, где господствует «зимы... жестокой недвижный воздух и мороз». И это при том, что Евгений

...свой несчастный век
Влачил, не зверь, ни человек.
Ни то ни се, ни житель света
Ни призрак мертвый...

Все это делает весьма вероятным предположение А. Белого о смерти Евгения в мае 1826 года³. И в этом случае его гибель, в результате гонений со стороны медного самодержца по времени почти совпадает с моментом казни и захоронения декабристов. Евгений казнен

¹ Белый А. Ритм как диалектика, с. 175.

² Там же.

³ Обе версии даты гибели Евгения (поздняя весна или 1826-го, или 1833 года) имеют столь убедительные доводы, что невольно предполагаешь правомерность обеих. Вполне вероятно, что Евгений, как и казненные декабристы, погибнув однажды в реальности, многократно «умирает» в обостренном сознании поэта. Смещенность, двойная временная экспозиция даты смерти не только элемент зашифровки смысла в бунтарской поэме, но и фактор художественный, и элемент психологического состояния поэта. Кроме того, двойственность прочтения важна для Пушкина еще и с точки зрения сближения, а не совпадения героя с историческими фигурами.

мстительным преследованием Медного всадника примерно в ту же пору, что и декабристы мстительной яростью Николая 1. Эти события сближены во времени¹.

Пространство в «Медном всаднике» трехмерно, объемно: в поэме есть и пространственная вертикаль – и пропасть, и горная высота:

...над самой бездной,

На высоте, уздой железной...

вздымает и своего коня и Россию Петр. К золотым небесам уходит адмиралтейская игла. Вертикаль присутствует во всех описаниях:

И всплыл Петрополь как тритон,

По пояс в воду погружен.

«В неколебимой вышине» висится кумир на бронзовом коне. Вертикаль уходит высоко в небо к полному светилу. «И, озарен луною бледной...»

Вместе с тем даны и обе горизонтальные координаты объемного пространства в поэме. И особенно тщательно выстроена вглубь и вширь вся перспектива Сенатской площади, открывающаяся с рокового для Евгения места – с высокого крыльца дома с колоннами. Это высшая точка восхождения Евгения, с которой видны и вся перспектива знаменитой площади, и возвышающейся «горделивый истукан», обращенный спиной к бедствующему герою, и Нева, к которой обращены лицом и бедный безумец и царь. А вправо и влево вдоль реки вдаль уходит «береговой гранит», обрамляющий «Невы державное течение». Пространство поэмы объемно.

Таков темпоритм субъективного времени Евгения и художественного времени повествования, таково движение астрономического времени по солнечным часам и эпохального времени по его династическому летосчислению, таково бытие пространства в петербургской повести Пушкина. Мы видим, сколь сложно она хронотопически организована, сколь широк ее временной размах, сколь бесконечен ее простор – от бездны до зенита и от горизонта до горизонта, сколь велик ее исторический охват – все под стать мыслям поэта и масштабу его исторических концепций и беспредельности России.

Весь структурный пространственно-временной анализ поэмы убеждает нас в том, что ее кульминационный пункт, и сюжетный рисунок, и узловое событие, связанные с темой бунта (восстание Евгения, мгновенная и беспощадная реакция грозного царя, подавляющего мятеж, и бегство испуганного героя, его преследование Медным всадником и гибель), – все эти эпизоды сближены по времени и совпадают по пространству с кульминационным моментом русской

¹ Смещенность времени в поэме сказывается в том, что Медный всадник преследует Евгения после его бунта на Сенатской площади (осень 1825 года), мчась по «потрясенной мостовой». Однако мостовая появляется в Петербурге лишь в начале 30-х годов. В смещенном времени дата смерти Евгения «плывет», колеблется между 26 и 33 годами.

истории пушкинской эпохи. Мятеж Евгения происходит в начале осени в 1825 году (почти через год после наводнения, незадолго до декабря) на Сенатской площади! Это удивительное – и безусловно сознательно выстроенное поэтом – совпадение места и сближение времени восстания декабристов и восстания Евгения по понятным причинам тщательно зашифровано. И в свете этого наложения исторического и поэтического «хронотопа» мятежа возникают важные историко-социальные рефлексии: пассивный мятеж-угроза Евгения – пассивный мятеж-угроза декабристов; мгновенное подавление бунта Евгения «грозным царем» Петром I – быстрое подавление восстания декабристов Николаем I; последующее преследование Евгения Петром I – последующее преследование декабристов Николаем I. Преследование Евгения, как и декабристов, происходит в дворянской части столицы. Петр характеризуется как «медноголовый» (во мраке «медною главою»), как «горделивый истукан», как «грозный», энергичный и жестокий царь и во всех этих своих аспектах он исторически рифмуется с Николаем I. Медный всадник в своей жесткости, в своем самодержавном и властном действии по подавлению мятежа Евгения фактически исполняет и замещает конкретно-историческое деяние Николая I, подавившего восстание декабристов. Добавим к этому сближенность времени гибели и места захоронения Евгения с временем казни и местом захоронения декабристов.

Мятеж Евгения есть художественная модель декабристского типа восстания и художественное исследование его исторической правомерности, результативности, целесообразности. Каково же отношение народа к бунтующему герою? Какие представления выразил Пушкин об отношении народа к восстанию и о роли народа в историческом процессе?

В начале поэмы, в «допетровское» время по историческому календарю поэмы (Петр уже существует, но его эпоха еще не настала), народ дан в его нерасторжимой слитности с природой, как ее часть:

Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистом, тонким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

Убогое существование, удел не разбуженных петровской государственностью «пасынков природы», поодиночке рассредоточенных по пустынным берегам «неведомых вод» и не собранных в единую силу.

Мертвенность, пустынность суть явные и подспудные характеристики бытия народа в эту «доисторическую пору».

Но вот государственность усилиями Петра утвердилась, и историческое бытие народа началось. На Неве является «бег санок», «девичьи лица ярче роз»; в городе, основанном Петром, идет оживленная и богатая красками жизнь:

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушке холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Эта блестящая, шумная, пробужденная петровской государственностью жизнь имеет и свой военно-державный аспект:

...Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сияние шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Пышность, живость, красота, сияние, мощь – вот характеристики этого организованного и одухотворенного Петром бытия народа, среди которого, впрочем, встречаются и

...праздные счастливы,
Ума недалёкого, ленивы,
Которым жизнь куда легка!

И вот на это пышное и пестрое государственно организованное существование людей обрушивается бедствие. Оно начинается исподволь, еще не выявляя всей своей катастрофичности и выказывая даже известную привлекательность: Нева рвется к морю против бури, а народ по ее берегам теснится кучами и любит зрелищем:

Поутру над ее берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод.

Народ выступает как созерцательная, пассивная сила, не осознающая приближающейся опасности, неорганизованная, аморфно теснящаяся кучами пред лицом надвигающейся стихии.

Когда же разбушевавшаяся река «на город кинулась. Пред нею все побежало, все вокруг вдруг опустело...» Народ бежит от опасности в своей разобщенности, не будучи в силах оказать ей организованный отпор. Привычная пассивность, смиренность, забитость вызывают в народе ощущение фатальной обреченности при первом приступе стихии:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Такое же ощущение беспомощности и обречённости возникает на минуту и в Александре первом, который в отличие от Петра рисуется в поэме царем не волевым, но все же:

Царь молвил – из конца в конец,
По близким улицам и дальным
В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуялый
И дома тонущий народ.

«Страхом обуялый» и «дома тонущий народ» спасает в минуту бедствия единственная организованная сила – государственность. Население нуждается в этой силе, без нее оно не только пассивно, но и растерянно.

Народ живет в столь постоянно стесненных обстоятельствах, что кое-кто не без риска для жизни готов извлечь из общей беды некоторый пририск: перевозчик «через волны страшные везет» Евгения на другой берег не из сочувствия или страдания к терпящему бедствие, а за гривенник...

Источник: Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»). – М., 1981.

Вопросы и задания

1. Основные труды в области аксиологии?
2. Категориальный статус понятия «ценность»?
3. Что следует понимать под катарсисом?
4. Каковы теоретические обоснования аксиологии, предложенные Ю.Б. Боровым?
5. Что Ю.Б. Боров понимает под критикой?
6. Каковы методологические основания аксиологического анализа?
7. Какова специфика ценностного анализа литературного процесса?
8. Каковы предпосылки возникновения герменевтики?
9. Каковы основные подходы осмысления литературы?
10. В чем специфика герменевтического подхода?

Темы для обсуждения:

1. Основные концепции аксиологического анализа.
2. Искусство интерпретации и оценки.
3. Критика, аксиология, герменевтика.
4. Основные понятия литературного процесса.
5. Проблема периодизации литературного процесса.

Литература:

1. Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»). – М., 1981.
2. Гарипова Г.Т. Сравнительное литературоведение. – Т.: Университет, 2005.
3. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., 2001.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Наука, 1999.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М.М. БАХТИНА

Особое значение для литературоведения представляет эстетическая концепция М.М. Бахтина, в которой категория «ценность» является стержневой и имеет методологический статус. М.М. Бахтин ввел понятие «ценность» в терминологический оборот литературоведения и широко использовал его при анализе историко-литературных явлений.

Как отмечает Е. В. Попова: «Высокий уровень аксиологического мышления ученого и его глубинное понимание ценностного начала в составе литературного творчества позволяют утверждать, что М. М. Бахтин заложил фундамент аксиологического подхода в литературоведении. «Ценностный подход» определяется М.М. Бахтиным как «ценностно осмысливающая эмоционально-волевая установка». И хотя в трудах М.М. Бахтина мы не находим развернутого теоретического обоснования ценностного подхода, эстетические исследования самого ученого-философа находились именно в этом русле»¹. Наиболее показательна в этом отношении книга «Эстетика словесного творчества», в которую вошли труды, охватившие весь путь выдающегося ученого: от первой печатной работы, краткой статьи 1919 года «Искусство и ответственность», до последней неоконченной работы «К методологии гуманитарных наук» (1974).

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» исследователь отмечает: «Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгредиентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, то есть миру героя помимо автора, — что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности — и, наконец, установить их связь с внешними формальными моментами: образом и ритмом»². С применением ценностного критерия почти полностью построена глава «Временное целое героя (Проблема внутреннего человека — души)».

По мнению А.И. Калыгина, нет ни одного направления современной гуманитарной мысли, которое в той или иной мере не включило бы в себя продукты творчества М.М. Бахтина, поскольку интересы ученого были обширны и разносторонни: философия и эстетика, литературоведение и лингвистика, история литературы и культурология. В связи с этим в современной «бахтинистике» (или в «бахтинологии») широк спектр подходов: 1) к проблемам постижения и интерпретации идей Бахтина, 2) к поискам основ, позволяющих воспринять его творчество как единый процесс, 3) к проблемам формирования, эволюции и единства его взглядов.

¹ Попова Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества. — Автореф. дис. ... докт. филол. наук. — М., 2004 // <http://www.dissercat.com/content/tsennostnyi-podkhod-v-issledovanii-literaturnogo-tvorchestva#ixzz5JDKUtsDn>

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 22.

Данные темы в исследовании творческого наследия мыслителя постоянно находятся в центре внимания.

Наиболее показательна в этом отношении книга «Эстетика словесного творчества», составители которой отмечают: «В работах М. Бахтина, составивших эту книгу, отражен весь путь выдающегося ученого: от раннего выступления в печати — краткой статьи 1919 года — до заключивших этот путь заметок «К методологии гуманитарных наук» (1974). Большая часть из собранных здесь работ при жизни автора не была напечатана; некоторые из них были посмертно опубликованы полностью или частично в журналах «Вопросы литературы», «Вопросы философии», «Литературная учеба» и в теоретическом ежегоднике «Контекст»; остальные публикуются впервые. Почти все материалы (за исключением статьи «Искусство и ответственность» и фрагментов из книги «Проблемы творчества Достоевского») печатаются по рукописям, сохранившимся в архиве автора»¹.

На протяжении более полувека М. Бахтин разрабатывал свой круг научных и философских проблем, внутренне между собою связанных; при этом в разные периоды автора преимущественно интересовали те или другие стороны этого целостного и связанного комплекса тем и проблем.

Для понимания эстетики М. Бахтина существенное значение имеет большой труд первой половины 20-х годов, посвященный соотношению автора и героя в эстетической деятельности, в акте художественного творчества и произведении искусства. Время, в которое создавалась эта работа, разумеется, отражается в ней, особенно в ее терминологии. Но, принадлежа своему времени, это сочинение М. Бахтина, как и другие его труды, открывало новые проблемы и новые области изучения. В работе была предвосхищена та актуальность, которую приобрела проблема автора в современной эстетике и поэтике.

Научная позиция М. Бахтина в 20-е годы определялась в полемическом отталкивании от тех направлений в искусствознании и поэтике, которым он дал обобщенное название «материальная эстетика»; ближайшим образом эта полемика относилась к формальной школе, глубокая критика которой развернута в ряде работ М. Бахтина 20-х годов. Критика эта ведется и в публикуемой работе об авторе и герое; здесь она философски развернута как критика сведения жизненных ценностей к материалу. Другим объектом фундаментальной критики в этой работе является концепция «вчувствования», влиятельная в эстетике конца XIX — начала XX века.

Собственную область изучения М. Бахтин определяет здесь как «эстетику словесного творчества». Эта емкая формула автора взята как заглавие для настоящей книги.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 3.

Если в 20-е годы М. Бахтин занят, прежде всего, вопросами общей эстетики, методологии, философии языка, то в 30-е годы автор обращается к вопросам исторической поэтики, в особенности поэтики литературных жанров. В центре его интересов, теперь, теория романа, разработанная очень широко: в круг этих разработок входят такие вопросы, как эволюция образа человека в литературе, время и пространство как основные координаты художественной картины мира (теория хронотопа), исторические судьбы слова в различных сферах культуры и литературных жанрах («слово в романе» – тема, к которой не раз возвращался автор на протяжении многих лет, особенно интенсивно в 30-е годы), глубинные фольклорные основы литературного образа (изучение карнавала и идея карнавализации литературы).

М.М. Бахтин ввел понятие «хронотопа», под которым он понимал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»¹. М.М. Бахтин выделил различные типы хронотопа: дороги, провинциального городка, порога. Последний хронотоп проникнут «высокой эмоционально-ценностной интенсивностью» и «может сочетаться с мотивом встречи». Наиболее яркой иллюстрацией к этому типу хронотопа М.М. Бахтин считает творчество Ф.М. Достоевского: «главными местами действия в его произведениях»² являются места, «где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений [...] время в этом хронотопе [...] мгновения [...] эти решающие мгновения входят у Ф. Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистериального и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются [...] подобно тому, как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения»³. По мнению Бахтина, в творчестве Ф.М. Достоевского это происходит неосознанно: «культурные и литературные традиции [...] сохраняются и живут [...] в объективных формах самой культуры [...] и приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов»⁴.

В поздних своих исследованиях 50-х – начала 70-х годов М. Бахтин заново обращается к ведущим, сквозным темам своей эстетики словесного творчества (жанры речи, проблема текста, высказывание как предмет особой филологической дисциплины, названной М. Бахтиным металингвистикой и обоснованной именно в этих поздних его работах, проблема автора, наконец, философско-методологические основы всей обширной сферы гуманитарно-филологического мышления). Публикуемые

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы. – 1979. №3. - С. 234.

² Там же. – С. 397.

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы. – 1979. №3. - С. 234.

⁴ Там же.

материалы этой поздней поры творческой деятельности М. Бахтина имеют свою особенность: это часто именно материалы к большой работе, изложение принимает местами конспективный характер, разные темы переплетаются и словно пересекают друг друга. Нам открывается лаборатория мысли большого ученого. И в этом – особенный интерес и ценность подобного рода «лабораторных» материалов из научного наследия М. Бахтина.

Собранные в книге работы дают картину развития мысли автора на протяжении десятилетий и позволяют в то же время почувствовать органическую связность и целостность философского и научного творчества М. Бахтина.

В последней своей работе «К методологии гуманитарных наук» исследователь оперирует такими терминами, как «ценностно-смысловой момент», «приобщение к высшей ценности», «эмоционально-ценностные отношения», «интонационно-ценностный контекст» и отмечает: «Собственно семантическая сторона произведения, то есть значение его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни... Здесь имеет место приобщение, на высших этапах – приобщение к высшей ценности (в пределе абсолютной) [...] Значение эмоционально-ценностных восклицаний в речевой жизни народов. Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а, так сказать, имплицитный характер в интонации. Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.)... Внетекстовый интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах, остается вне данного текста как диалогизирующий фон его восприятия»¹.

*М. Бахтин: К методологии гуманитарных наук*²

Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном, конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может

¹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы. – 1979. №3. – С. 369.

² Исходным материалом для этих заметок послужил небольшой текст, набросанный автором в конце 30-х или начале 40-х гг. и названный им «К философским основам гуманитарных наук». Отправляясь от этого текста, автор составил в начале 1974 г. настоящие заметки; это была последняя написанная М. М. Бахтиным работа. Специально подготовленная В. В. Кожинным для публикации редакция заметок была одобрена автором, но напечатана (под заглавием «К методологии литературоведения») уже после его кончины. Полный состав заметок в их авторской композиции был опубликован впервые в 1979 году в книге «Эстетика словесного творчества».

быть выделен из конкретного эмпирического акта. 1. Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы). 2. *Узнание* его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) значения в языке. 3. Понимание его *значения* в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4. Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности.

Переход образа в символ придает ему смысловую *глубину* и смысловую перспективу. Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает. Содержание подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума. У мира есть смысл. «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак)¹. Каждое частное явление погружено в стихию *первоначал бытия*. В отличие от мифа здесь есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом.

В символе есть «теплота сплывающей тайны» (Аверинцев)². Момент противопоставления *своего чужому*. Теплота любви и холод отчуждения. Противопоставление и сопоставление. Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализированным, то есть несколько приближенным к понятию.

Определение смысла во всей глубине и сложности его сущности. Осмысление как открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания. Предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту. Такой смысл (в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть).

Значение и смысл. *Восполняемые* воспоминания и *предвосхищенные* возможности (понимание в далеких контекстах). При воспоминаниях мы учитываем и последующие события (в пределах прошлого), то есть воспринимаем и понимаем вспомнутое в контексте незавершенного прошлого. В каком виде присутствует в сознании целое? (Платон и Гуссерль.)

В какой мере можно раскрыть и прокомментировать *смысл* (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно. Роль комментирования. Может быть, либо *относительная* рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью

¹ Из стихотворения Б. Пастернака «Август».

² Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. стб. 827.

других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста¹.

Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук.

Интерпретация смыслов не может быть научной, но она глубоко познавательна. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами.

«...Надо будет признать симвонологию не ненаучной, но инаучной формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности» (С.С. Аверинцев)².

Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого *содержании* его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме. Литературоведение обычно ищет его в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом образ автора почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изображает себя в картине (с краю ее), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы *не видим* автора как такового (его нельзя видеть); во всяком случае, не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор — создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*³. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект —

¹ Тема «далеких контекстов» была среди замыслов Бахтина в последние годы жизни.

² Краткая литературная энциклопедия. — М., 1972. — Т. 7. стб. 828.

³ См. примеч. 15 к публикации «Из ранних записей 1970-1971 годов»: В главном сочинении раннесредневекового философа Иоанна Скота Эриугены «О разделении природы» описывается четыре модуса бытия: 1) «природа творящая и несотворенная», то есть бог как предвечная первопричина всех вещей; 2) «природа сотворенная и творящая», то есть платоновский мир идей, пребывающий в интеллекте бога и определяющий бытие вещей; 3) «природа сотворенная и нетворящая», то есть мир единичных вещей; 4) «природа несотворенная и нетворящая», то есть снова бог, но уже как конечная цель всех вещей, вбирающая их обратно в себя на исходе мирового диалектического процесса. Бахтин метафорически применяет эти термины, созданные для описания творческой деятельности божества, к антологии художественной активности человека. В этом же ряду стоят другие термины — «*natura naturans*» («природа порождающая») и «*natura naturata*» («природа порожденная»), — восходящие к лексике латинских переводов Аверроэса (Ибн-Рошда), употребительные в христианской схоластике, но особенно известные благодаря их роли в текстах Спинозы.

познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только безгласная вещь. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*. Дильтей и проблема понимания¹. Разные виды активности познавательной деятельности. Активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, то есть диалогическая активность познающего. Диалогическая активность познаваемого субъекта и ее степени. Вещь и личность (субъект) как пределы, познания. Степени вещности и личностное. Событийность диалогического познания. Встреча. Оценка как необходимый момент диалогического познания.

Гуманитарные науки – науки о духе – филологические науки (как часть и в то же время общее для всех них – слово).

Историчность. Имманентность. Замыкание анализа (познания и понимания) в один данный *текст*. Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. Комментирование. Диалогичность этого соотнесения.

Место философии. Она начинается там, где кончается точная научность и начинается инонаучность. Ее можно определить как метаязык всех наук (и всех видов познания и сознания).

Понимание, как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы диалогического движения *понимания*: исходная точка – данный текст, движение назад – прошлые контексты, движение вперед – предвосхищение (и начало) будущего контекста.

Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу *личностей*).

Монологизм гегелевской «Феноменологии духа».

Не преодоленный до конца монологизм Дильтея.

Мысль о мире и мысль в мире. Мысль, стремящаяся объять мир, и мысль ощущающая себя в мире (как часть его). Событие в мире причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовности).

¹ См. примеч. 10 к публикации «Из ранних записей 1970-1971 годов»: Дильтей разрабатывал обоснование «наук о духе» в их отличии от «наук о природе» («Einleitung in die Geisteswissenschaften»). Метод «наук о духе» – «понимание» (в отличие от каузального «объяснения» в естественных науках), совпадающее с осмысленным, значимым переживанием; соответственно методы познания духа – «герменевтика» Дильтея – совпадают с методами «понимающей психологии». Характеристика понимающей и интерпретирующей психологии Дильтея в связи с философией языка и «методологическими потребностями гуманитарных наук» была дана автором в книге «Марксизм и философия языка» (с. 29-30). Риккерт (См.: примеч. 9 к работе «Автор и герой в эстетической деятельности»). Противопоставлял индивидуализирующие методы «наук о культуре» генерализирующим методам естествознания (См.: Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911).

Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт «оппозиций», возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (знаками внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе). Если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку).

Полное, предельное овеществление неизбежно привело бы к исчезновению бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла).

Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть больше и глубже. Догматические мысли.

Мысль знает только условные точки; мысль смыкает все поставленные раньше точки.

Освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещной (овеществленной) действительностью. Это обычно имеет место при биографическом, вульгарно-социологическом и причинных объяснениях (в духе естественных наук), а также и при деперсонифицированной историчности («истории без имен»¹). Подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицировано. Место и границы так называемых реалий. Вещи, чреватые словом.

Единство монолога и особое единство диалога.

Чистый эпос и чистая лирика не знают оговорки. Оговорочная речь появляется только в романе.

Влияние внетекстовой действительности на формирование художественного видения и художественной мысли писателя (и других творцов культуры).

Особенно важное значение имеют внетекстовые влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или в другие знаки), и эти слова – слова других людей, и прежде всего материнские слова. Затем эти «чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других «чужих слов» (ранее услышанных); а затем и [в] свои слова (так сказать, с утратой кавычек), носящие уже творческий характер. Роль встреч, видений, «прозрений», «откровений» и

¹ Об идее «истории искусства без имен» в западноевропейском искусствознании конца XIX – начала XX в. (в том его направлении, которое охарактеризовано Бахтиным в работе об авторе и герое как «импрессионная эстетика») см.: Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении, с. 71-73.

т.п. Отражение этого процесса в романах воспитания или становления, в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т.п. См., между прочим: Алексей Ремизов «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти»¹. Здесь роль рисунков как знаков для самовыражения. Интересен с этой точки зрения «Клим Самгин» (человек как система фраз) «Несказанное», его особый характер и роль. Ранние стадии словесного осознания. «Подсознательное» может стать творческим фактором лишь на пороге сознания и слова (полусловесное-полужнаковое сознание). Как входят впечатления природы в контекст моего сознания. Они чреватые словом, потенциальным словом. «Несказанное» как передвигающийся предел, как «регулятивная идея» (в кантовском смысле) творческого сознания.

Процесс постепенного забвения авторов – носителей чужих слов. Чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно); сознание монологизируется. Забываются и первоначальные диалогические отношения к чужим словам: они как бы впитываются, вбираются в освоенные чужие слова (проходя через стадию «своих-чужих слов»). Творческое сознание, монологизуясь, пополняется анонимными. Подлинное понимание исторично и персонифицировано Единство монолога и единство диалога Внетекстовое влияние на развитие человека Процесс постепенного забвения авторов Этот процесс монологизации очень важен. Затем монологизованное сознание как одно и единое целое вступает в новый диалог (уже с новыми внешними чужими голосами). Монологизованное творческое сознание часто объединяет и персонифицирует чужие слова, ставшие анонимными чужие голоса в особые символы: «голоса самой жизни», «голос природы», «голос народа», «голос бога» и т.п. Роль в этом процессе авторитетного слова, которое обычно не утрачивает своего носителя, не становится анонимным.

Стремление овеществить внесловесные анонимные контексты (окружить себя несловесною жизнью). Один я выступаю как творческая говорящая личность, все остальное вне меня только вещные условия, как причины, вызывающие и определяющие мое слово. Я не беседую с ними – я реагирую на них механически, как вещь реагирует на внешние раздражения.

Такие речевые явления, как приказания, требования, заповеди, запрещения, обещания (обетования), угрозы, хвалы, порицания, брань, проклятия, благословения и т.п., составляют очень важную часть внеконтекстной действительности. Все они связаны с резко выраженной интонацией, способной переходить (переноситься) на любые слова и выражения, не имеющие прямого значения приказания, угрозы и т.п.

¹ Ремизов А. Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951. Главы из этой книги вошли в советское издание: Ремизов А.М. Избранное. М., 1978. О роли рисунков см. в главах «Краски», «Натура», «Слепец» (с. 435-445, 451-456 последнего издания).

Важен тон, отрешенный от звуковых и семантических элементов слова (и других знаков). Они определяют сложную тональность нашего сознания, служащую эмоционально-ценностным контекстом при понимании (полном, смысловом понимании) нами читаемого (или слышимого) текста, а также в более осложненной форме и при творческом создании (порождении) текста.

Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика¹ и т.п. это делают. Из писателей наибольшей глубины в таком превращении вещи в смысл достиг Достоевский, раскрывая поступки и мысли своих главных героев. Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом, то есть приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту.

При анализе трагедий Шекспира мы также наблюдаем последовательное превращение всей воздействующей на героев действительности в смысловой контекст их поступков, мыслей и переживаний: или это прямо слова (слова ведьм, призрака отца и проч.), или события и обстоятельства, переведенные на язык осмысливающего потенциального слова².

¹ См. анализ этих форм в ранней работе об авторе и герое (глава «Смысловое целое героя»).

² Ср. мысли о Шекспире, высказанные автором в написанной весной 1970 г. внутренней рецензии на рукопись книги Л.Е. Пинского «Шекспир» (М., 1971): «Л.Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность (в смысле символического охвата всего мира) и, так сказать, всевременность (в смысле охвата всего времени человеческого рода) трагедий Шекспира (особенно ярко при анализе «Короля Лира»). Сцена шекспировского театра – весь мир (Theatrum Mundi). Это придает ту особую значительность, часто величественность каждому образу, каждому действию, каждому слову в трагедиях Шекспира, которые никогда уже более не возвращались в европейскую драму (после Шекспира все измельчало в драме). С этим связана и особая космичность (и микрокосмичность) образов Шекспира. Космические тела и силы – солнце, звезды, воды, ветры, огонь – или прямо участвуют в действии, или постоянно фигурируют, притом именно в своем космическом значении, в речах действующих лиц. Если мы рассмотрим эти же явления в драмах нового времени, в особенности XIX века (кроме Вагнера), то легко убедимся, что из космических тел и сил они превратились в элементы пейзажа (с легким символическим оттенком). Это превращение космического в пейзажное совершалось на протяжении XVII и XVIII веков (космический аспект этих явлений почти полностью отошел к научному мышлению).

Эта особенность Шекспира (она только в очень ослабленной форме есть у испанцев) является прямым наследием средневекового театра и народно-зрелищных форм. Живое ощущение сцены как мира, определенная ценностно-космическая окраска верха и низа – все это унаследовано шекспировским театром у средневековья, даже рудименты внешнего устройства сцены (например, балкон на задней части сцены – бывшее небо) Но главное – восприятие (точнее, живое ощущение, не сопровождавшееся отчетливым осознанием) всего театрального действия как некоего по-особому символического обряда. Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые театральные действия произошли и развивались из древних религиозных обрядов. Это происхождение их довольно хорошо изучено и освещено в специальных трудах. Но их дальнейшее развитие и превращение в светскую драму далеко не так ясно. Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления и религиозного догматизма сделало возможным свободное художественное творчество в драме, но обрядовость как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на светском этапе развития. Эти черты обрядовости – всемирность, всевременность, символизм особого рода, космичность – получили художественно-жанровое значение. На этом этапе развития обряда в жанр дошла до нас древнегреческая трагедия. На этом же этапе создавались трагедии Шекспира».

Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово – словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом.

Нельзя забывать, что вещь и личность – пределы, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия). Каждое слово текста преобразуется в новом контексте.

Включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения. Автор (носитель слова) и понимающий. Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не эмпирический слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть другим (или чужим) для автора, не может иметь никакого избытка, определяемого дружесью. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия¹.

Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывшее старое (знакомое) содержание. Форма служит необходимым мостом к

¹ Ср. Аналогичные мысли в ранней работе автора: «Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незаместимое место в событии художественного творчества, он должен занимать особую, при том двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, - и эта позиция определяет стиль высказывания». (Волопинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии. – «Звезда», 1926, № 6, с. 263).

новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением. В докапиталистические эпохи между формой и содержанием был менее резкий, более плавный переход: форма была еще не затвердевшим, не полностью фиксированным, нетривиальным содержанием, была связана с результатами общего коллективного творчества, например, с мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием; содержание произведения развертывало уже заложенное в форме содержание, а не создавало его как нечто новое, в порядке индивидуально-творческой инициативы. Содержание, следовательно, в известной мере предшествовало произведению. Автор не выдумывал содержание своего произведения, а только развивал то, что уже было заложено в предании.

Наиболее стабильные и одновременно наиболее эмоциональные элементы — это символы; они относятся к форме, а не к содержанию.

Источник: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

Вопросы и задания

1. Какова специфика предложенной М.М. Бахтиным концепции?
2. Кто является основным участником эстетической деятельности?
3. В чем, по мнению М.М. Бахтина, состоит методологический статус ценности?
4. В чем особенность методологии гуманитарных наук, по мнению М.М. Бахтина?
5. В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл образа или символа, по мнению М.М. Бахтина?
6. В чем специфика истолкования символических структур, по мнению М.М. Бахтина?
7. Как, по мнению М.М. Бахтина, происходит переход образа в символ?
8. В чем, по мнению М.М. Бахтина, суть противопоставления и сопоставления?
9. Почему автор произведения присутствует только в целом произведении, по мнению М.М. Бахтина?
10. В чем отличие, по мнению М.М. Бахтина, методологии гуманитарных наук от точных?

Темы для обсуждения:

5. Влияние концепции М.М. Бахтина на литературоведческую науку.
6. Ценностный аспект искусства.
7. Основные термины и понятия концепции М.М. Бахтина.

Литература:

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В XX веке ожесточенные научные дискуссии обеспечили плюрализм мнений, характерный для современного состояния литературоведения. В частности, в конце 1930-х годов в Соединенных штатах Америки возникла так называемая «новая критика», крупнейшими представителями которой исходили из понимания поэтического произведения как автономного, замкнутого в самом себе, в своей «поэтической реальности» объекта. Очевидно, что эта исходная позиция является в основе своей кантианской, напоминая знаменитое положение И. Канта о «вещи в себе». Все «внешние» связи произведения «неокритиками» обрывались.

Понятно, что это было своеобразным протестом засилью историко-культурологическому подходу, который господствовал во второй половине XIX века, когда любой текст, в том числе художественный, воспринимался, в первую очередь, как слепок истории и эпохи. Теперь художественное произведение не воспринималось в качестве социологического или политического документа, не связывалось даже с психологией или биографией художника. В данном случае проявилась полемика с психологической школой и биографическим методом. Как известно, для культурно-исторической, психологической школ, биографического подхода ключевое значение имели внешние факторы, повлиявшие на написание произведения.

По мнению сторонников «новой критики» (Дж. Рэнсом, А. Тейт, К. Брукс, А. Уингерс, Р. Блэкмур), стихотворение относится к поэту, как «брошь к ювелиру». Оно живет своей собственной жизнью. Первоначально этот тезис кажется абсурдным, поскольку общепринято, что автор продумывает замысел произведения, осуществляет его посредством образов, художественных средств, композиции и реализует свою идею. Но существует множество примеров, в частности, в русской литературе, когда художественное произведение «живет своей собственной жизнью».

Так, А.С. Пушкин говорил, что Татьяна вышла замуж помимо его воли, Л.Н. Толстой противопоставил войну мирской, светской праздной жизни, но название романа-эпопеи «Война и мир» настраивает читателя на иной лад: противопоставление наличие войны и ее отсутствие, что определяет восприятие и сюжета, и композиции, и образной системы. Не обращали внимания «новые критики» и на эмоции, выражаемые в произведении. Для них художественное произведение — особый вид знания, а не способ выражения эмоций. Это «поэтическое» знание, как более «плотное» и живое, они противопоставляли схематическому, «скелетному», научному.

Для анализа «знания», получаемого посредством поэзии, рекомендовалось «пристальное прочтение», цель которого — выявить в произведении особые поэтические средства выражения, делающие поэзию поэзией. Здесь возникает аналогия с постулатами русской формальной школы, представители которой также сосредоточили внимание на различиях обычного языка от языка поэзии и тех, приемах, которые переводят с одного на другой. Дж. Рэнсом разработал учение о структуре и текстуре. Структура произведения — это его смысл, который можно передать и другими словами. Текстуру же другими словами не передашь. В этом принципе также прослеживается связь с русской формальной школой, для которой главное значение имела форма, и что определило их интерес, в первую очередь, к поэтическому тексту. Дж. Рэнсом утверждал, что текстура слишком тесно связана с ритмом, рифмой, звуковым символизмом. Именно текстура делает стихотворение неповторимым, автономным, непередаваемым на другой «язык».

Особое значение для неокритиков имела концепция В. Шкловского о приеме остранения. Так, К. Брукс добавил к принципам Дж. Рэнсома учение об ироническом и

парадоксальном аспекте, являющемся основным признаком поэтической речи. Это учение, как уже отмечалось, очень близко по смыслу к учению В. Шкловского, который выделил прием «остранения», разработанному в русле русской «формальной» школы. В поэзии обычные предметы приобретают особый «странный» или «парадоксальный» смысл. Так, Лондон в стихотворении Вордсворта «Вестминстерский мост» предстает, считает К. Брукс, в новом, парадоксальном свете – не как «сердце империи», а как часть природы. Вся поэзия, по мысли К. Брукса, парадоксальна, чем и отличается от обыденного или научного языка.

При этом существует и некоторое отличие в понимании поэзии К. Бруксом от ее понимания русскими формалистами и состоит в том, что последние больше акцентировали внимание на сознательном «делании» поэзии, на сознательном применении различных «приемов» (в том числе и парадокса). К. Брукс же склонен к пониманию парадокса как имманентно присущего поэзии качества. По его мнению, поэт необязательно должен делать поэзию «странной» и парадоксальной. Таковой она является сама по себе. В этом, как считал К. Брукс, ее глубинная сущностная поэтическая черта.

А. Тейт – третий теоретик «новой критики» разработал учение о «тенсивности» (напряженности) поэтической речи, что, по мнению ученого, определяется диалектичностью, или «драматичностью», поэтического языка, состоящего из разнородных, создающих семантическое, смысловое напряжение элементов.

Разработанные «новыми критиками» (Дж. Рэнсомом, К. Бруксом, А. Тейтом и другими) теории поэтического языка, представляли поэзию в совершенно новом свете. Но самой радикальной была мысль о том, что поэзия не является отражением реальности, а творит свой собственный поэтический мир. На сегодняшний день это основной принцип исследования художественного текста об этом говорил Д. С. Лихачев о внутреннем мире художественного произведения, что непосредственно соотносится с концепцией А. А. Потебни о внутренней форме, теорией хронотопа М. М. Бахтина и с закономерностями эволюции художественных систем, рассмотренных в работах И. П. Смирнова и В. Г. Зинченко, В. Г. Зусмана, З. И. Кирнозе.

В работе Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» постулируется, что «внутренний мир художественного произведения имеет свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система»¹. То есть художественный текст рассматривается как система, подразумевающая органичное единство внешней и внутренней структуры, что напрямую соотносится с концепцией о внутренней форме слова. Как известно, термин «внутренняя форма» приобрел популярность благодаря работам В. фон Гумбольда, А. А. Потебни, А. Марти. При этом внутренняя форма становилась объектом изучения с различных точек зрения. В частности, изучение внутренней формы слова, предложенное А. А. Потебней в исследовании «Мысль и язык», было продолжено в работах А. Марти и оспорено одним из основоположников формального метода в русском литературоведении В. Б. Шкловским. В работе «Искусство как прием» В. Б. Шкловский утверждает, что из-за работ А. А. Потебни стало хрестоматийным понимание искусства как мышления образами. В качестве альтернативы такого понимания В. Б. Шкловский выдвигает тезис «искусство как прием», поскольку, по его мнению, «вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо

¹ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 76.

больше к расположению образов, чем к созданию их»¹. То есть внимание исследователя с плоскости «что» смещается в плоскость «как»: акцентируется внимание на приемах, при помощи которых организовано произведение искусства. При этом В. З. Демьянков считает, что «концепции А. А. Потебни и А. Марти в своей совокупности покрывают многие другие подходы к понятию внутренней формы. Здесь мы находим сочетание исторического и синхронного в каждом речевом акте и в понимании, несомненной становится и относительность синхронии и диахронии вообще»². В статье «Внутренняя форма слова в теориях поэтического языка» И. А. Пильщиков достаточно подробно рассматривает дальнейшее изучение внутренней формы в трудах «петроградских и московских формалистов», в частности, в работах Ю. Н. Тынянова, Р. О. Якобсона, Б. И. Ярхо. Концепция Р. О. Якобсона оказала влияние на развитие семиотических исследований, в частности его классификация, которая разграничивает метафорические и метонимические художественные сообщения³.

По мнению «неокритиков» слова в стихотворении приобретают «внутренний смысл». Например, слово «Византия» в известном стихотворении У. Ейтса «Поездка в Византию» является уже, по словам Э. Олсона, «не местом на карте, а поэтическим термином». И смысл этого термина «реализуется» внутри произведения, во взаимодействии с другими его элементами. В частности, при противопоставлении молодости и старости. Примечательно, что английский энтузиаст методологии «новой критики» П. Лаббок, применявший ее уже для объяснения прозаических жанров, в противопоставлении старости и молодости видел главный «внутренний» смысл «Войны и мира». Таким образом, даже этот реалистический и исторический роман отрывался «новым критиком» от действительности. Во всяком случае, «внутренний» смысл представлялся важнейшим и определяющим.

Ярким примером конкретного применения «неокритического» метода является предложенная К. Бруксом интерпретация знаменитой «Оды к греческой вазе» Дж. Китса. Анализу названной выше оды Дж. Китса К. Брукс посвятил специальную работу, которая в качестве «неокритической» классики перепечатывается в хрестоматиях по истории американской критики.

Исследователь стремится показать, что отрыв от контекста произведения, непонимание его органичности, его «внутреннего» значения, открывающегося лишь при «тщательном прочтении», ведет к непониманию и даже к искажению смысла, вложенного в него поэтом. Анализ «Оды», проведенный К. Бруксом, действительно помогает выявить в ней такие аспекты, которые могли выпасть из поля зрения тех, кто использует для истолкования поэзии более «внешние» методы.

На современном этапе развития литературоведческой мысли общепризнанным является постулат о том, что нельзя игнорировать ни особенностей внутренней организации поэтического произведения, ни специфику его семантики. В то же время нельзя и замыкаться только на его внутренних особенностях. Не удалось это сделать и представителям «новой критики». Так, сам К. Брукс постоянно выходит за рамки «пристального прочтения». Об этом свидетельствует его понимание общей основы поэтического парадокса, вырастающего на месте разрыва мечты и действительности, на конфликте научного и поэтического, духовного и телесного.

¹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 60.

² Демьянков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ // <http://www.infolex.ru/DOMINAT.html>.

³ См.: Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Language. – The Hague, 1956.

Таким образом, «новые критики» видят свою заслугу в том, что они анализируют художественные произведения «изнутри», а не выдвигают на первый план социологический, психологический, культурный, исторический контекст. При этом «исокритики» подчеркивают, что их анализ базируется на строго научных принципах.

Свою роль в развитии литературоведения XX века сыграла и феноменологическая критика, которая возникла в поисках антипозитивистских и антинатуралистических взглядов на человека. Современные литераторы обратились к учениям феноменолога Э. Гуссерля и экзистенциалиста М. Хайдеггера. И тот и другой философы центром человеческого существования, определяющим специфику последнего, делали сознание. Человек, как единственный носитель сознания, становится в их теориях центром мироздания, дающим названия, а значит, и смысл всему сущему. Здесь уместна, на наш взгляд, аналогия с работами А.Ф. Лосева «Философия имени», «Страсть к диалектике».

Как известно, противопоставление «природы» и человеческого «духа» восходит к И. Канту. Развивая идеи последнего, Э. Гуссерль и М. Хайдеггер определили мир как «систему значений», а человека как творца этих значений. Последний, таким образом, переставал быть не только простым носителем натуралистических качеств, на которых сконцентрировали внимание позитивисты, и даже не «мыслящим субъектом», слегка выделяющимся из животного мира, — он становился фактически единственным творцом мира.

Заслугой экзистенциально-феноменологической критики является стремление преодолеть господствовавшее в XIX веке и не изжитое в XX веке заниженное, в частности фрейдистское, понимание человека, когда все исчерпывается «эдиповым комплексом» или комплексом Медеи. Не только инстинктами живет человек, не без основания считают литературоведы-феноменологи, концентрируя внимание на «сознании» человека как на творящей смысл существования, смысл мира силе.

Задача феноменологии — обнаружение изначального опыта сознания. Первыми в 1920-1930-е годы применили учение Э. Гуссерля в литературоведении немецкие ученые, в частности, М. Гейгер, И. Пфайфери. Затем последователи нового исследовательского метода появились во Франции, Польше, Швейцарии.

Наиболее известными феноменологами считаются М. Раймон, Ж. Пуле, А. Беген, Ж.П. Ришар, Ж. Старобински, Дж.Х. Миллер, представители женевской группы, именующей себя «критиками сознания». Эти критики вслед за Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером основное внимание уделяют проблеме сознания и его выражению в литературе.

Выражая протест, все феноменологические критики исходят из основополагающего принципа — произведение не застывший объект («текст») для структурно-текстуального анализа, а «акт» общения и одновременно акт создания (как автором, так и читателем) индивидуального «значения». В полную противоположность «новым», семантическим и другим интересующимся поэтической семантикой и формой ее выражения критикам представители женевской школы техническую сторону художественного выражения почти полностью игнорируют. Для них не важно, как написано произведение, главное, чтобы оно наиболее емко конденсировало элементы сознания автора и стимулировало аналогичную работу сознания читателя.

Никаких объективных стандартов художественного произведения для них не существует. Творчество понимается как сугубо субъективный акт, в котором выражается личностное мировосприятие. Ориентация на субъективизм — результат экзистенциалистских симпатий критиков-феноменологов. Они враждуют не только с традиционным, но и с более современным логическим позитивизмом, отстаивая в век механистических теорий и способов творчества право художника на неповторимость, а

искусства – на особую, не замечаемую структуралистами, как они считали, роль в жизни человека. Именно человека, а не общества, ибо искусство, по их мнению, глубоко субъективно, как и его восприятие и интерпретация.

Отстаивая тезис о субъективности восприятия и трактовки художественного произведения, феноменологические критики все же обращают внимание и на отдельные общественно значимые аспекты искусства – его этическую, моральную сторону, его гуманистическую направленность. Они подчеркивают коммуникативность литературы, средством которой является «диалог» сознаний между писателем и читателем, текстом и читателем, между различными эпохами в развитии сознания.

Однако они не допускают понимания литературы как выразителя эпохи, общества. Литература ни с чем не сравнима, идентична себе самой, непереводаема на «языки» других областей выражения и знания. Ее язык и семантика функциональны лишь в своей замкнутой области и вне ее «недействительны».

Литературные типы и образы не следует, считают «критики сознания», соотносить с реальными людьми. Эту мысль разрабатывал Ж. Пуле в книге «Три очерка по романтической мифологии» (1966) на примере «черноглазой блондинки», фигурирующей у Байрон, Мюссе. Для Ж. Пуле этот образ – «традиционный литературный тип», а не «отражение действительности». У литературы, по сути, считает Ж. Пуле, своя действительность.

Женевские и близкие к ним литературоведы именуются не только «критиками сознания» и феноменологическими критиками, для обозначения этого течения широко употребляются такие определения, как «генетическая», «онтологическая», «тематическая» критика. Следует лишь уточнить, что «генетическая критика» акцентирует внимание на «переживании» читателем момента творения произведения, его генезиса, а «тематическая» – интересуется более или менее стабильными и повторяющимися темами, темой «черноглазой блондинки», например, закрепленными в литературном «сознании».

Все эти названия подчеркивают ориентацию рассматриваемого направления на «человеческий фактор», на жизнь человека, как она отражается в его сознании, «опыте». Классическим образцом экзистенциально-феноменологической критики служит статья М. Хайдеггера «Гельдерлин и сущность поэзии», в которой предпринимается попытка на литературном материале обосновать концепции названной школы, а именно, что человек – «учитель» всех вещей, что существование – это прежде всего «диалог», беседа, общение и что поэтому язык – не просто «инструмент», но среда и «высшая возможность» человеческого существования. Последнее касается прежде всего языка поэтического. Поэт, давая названия «сущности вещей», этим самым вводит их в область «подлинного существования», закрепляя, стабилизируя это существование посредством слов. Поэтому в своей основе и в своем высшем проявлении бытие человека, считает М. Хайдеггер, является «поэтическим».

В понимании художественного произведения и в подходах к нему феноменологические критики, как уже отмечалось, принципиально отличаются от структуралистов. Феноменологи преодолевают методологическую «всеядность» структурализма, подчеркивая одухотворенность произведения искусства и указывая на его «человеческое» измерение.

Рецептивная критика очень близка по своим принципам к критике феноменологической. Рецептивную критику называют еще «критикой читательских реакций». Еще в 1920-е годы читательскими реакциями на художественный текст остро интересовался англичанин А. Ричардс, посвятивший исследованию этой проблемы книгу «Практическая критика».

Усилия А. Ричардса не получили поддержки – в то время европейское и американское литературоведение было увлечено мифопоэтикой и психоанализом. Позже появились другие увлечения – «новая критика», структурализм. Но вот именно последние и сировоцировали во многом обострение интереса к рецептивной критике, к читательским реакциям, ибо названные (и другие) методологии, концентрирующие внимание исключительно на тексте, читателем, да и автором практически не интересовались. Именно в этой связи есть основания говорить о дегуманизации литературы подобными методологиями. Эта их дегуманизация была замечена феноменологическими и рецептивными критиками, которые противопоставили свое понимание творчества различным текстоцентрическим подходам к нему.

Рецептивная критика получила наибольшее распространение в Германии, хотя, начиная с конца 1960-х годов, ее идеи стали ассимилировать и в других странах. Основные принципы рецептивной критики изложил В. Изер в работе «Неопределенность и читательская реакция в прозе». В. Изер, как и деконструктивисты, не признает стабильности текстового значения. Но если деконструктивисты причиной этого считают многозначность самого текста, то рецептивные критики утверждают, что эта «нестабильность» определяется разнообразием читательских реакций на один и тот же текст. «Мы, читатели, – говорит В. Изер, – заставляем произведения жить».

У текстологов же, в частности у «новых критиков», произведение живет своей собственной жизнью, оно автономно. В. Изер, в противоположность П. де Мэну и другим структуралистски ориентированным литературоведам, исходит из мысли о своеобразии художественного текста, который «отличается от всех других видов текста». Отличие, в частности, состоит в том, что художественное произведение «реконструирует знакомый мир в незнакомых формах». И эти незнакомые формы продуцируют «затемненность» текста, которая, в свою очередь, стимулирует читательское воображение, возбуждает «большое разнообразие реакций», или «прочтений». Чтобы обрести какую-то твердость в восприятии текста и суждении о нем, читатель или критик начинает соотносить его содержание или значение с «реальным миром», не замечая того, что текст при этом теряет свою «литературность».

Художественное произведение, по мысли В. Изера, не отражает реальный мир, а «соревнуется» с ним. Текст занимает «промежуточную позицию между миром реальных вещей и миром читательского опыта». «Акт прочтения поэтому является процессом, в котором читатель стремится пристегнуть вибрирующую структуру текста к тому или другому значению», – утверждает В. Изер. Естественно, что в так понимаемом тексте «затемненность» структуры и смысла не рассматривается как недостаток – чем затемненнее текст, тем больше «прочтений» он стимулирует, то есть является истинно художественным.

Впрочем, «ничто не формируется в самом тексте», практически все привносится в него читателем. Просто более «затемненные» тексты лучше возбуждают воображение читателя, его реакции. Опытные писатели не стремятся к простому «ангажированию» мнения читателя, а дают ему свободу. С этим В. Изер связывает качество произведения. Он приветствует усиление «затемненности» в современной литературе, анализируя ее эволюцию от прямолинейных произведений Филдинга до предельно «затемненного» романа «Улисс» Джойса.

Если исходить из логики В. Изера, то литература бурно прогрессирует. Во всяком случае, «затемненность» в ней на историческом промежутке между Филдингом и Джойсом увеличилась многократно. Идеи немецкой школы «читательских реакций» получили развитие в трудах американского литературоведа С. Фиша, в частности в его

работах «Удивленный грехом: Читатель в «Потерянном рае» (1971) и «Литература в читателе: Аффективная стилистика» (1972).

Когда-то У. Уимсат и М. Бирдсли предупреждали, что чрезмерное увлечение психологией приведет к тому, что произведение как таковое может просто раствориться в ней. Отвечая на это предостережение близких к «новым критикам» теоретиков, С. Фиш пишет: «Исчезновение произведения в читательских реакциях на него – это как раз то, что должно случиться в нашей критике, потому что это случается в процессе чтения». Все в литературе – содержание, форма, жанр, система образов – подчинено читательской реакции и венчается ею, считает С. Фиш. И критик, не понимающий этого, ищущий в произведении «объект», обречен, если верить С. Фишу, на полный провал.

Следует иметь в виду, настаивает вслед за В. Изером американский теоретик, что «значение представляет собой «событие», что-то такое, что случается (а не «заключается» в произведении), и случается не на странице, где мы привыкли его искать, но во взаимодействии между печатным словом (или звуком) и активно работающим сознанием читателя-слушателя».

В 1980-1990-е годы в западной науке о литературе приобрел сильное влияние деконструктивизм, который часто воспринимается в качестве синонима ко всему понятию «постструктурализм», хотя это и не совсем точно. Деконструктивизм, как и структурализм, возник на основе лингвистического структурализма Ф. де Соссюра, который понимал слово «означающее» как нечто внутренне пустое, совершенно случайно связанное с обозначаемым им предметом или явлением действительности.

Опираясь на этот постулат Ф. де Соссюра, основоположник деконструктивизма француз Ж. Деррида стал утверждать, что слово и, шире, художественный текст теряют связь с действительностью, ничего фактически в ней не обозначают, ничего не «отражают», а живут своей собственной жизнью, по особым «текстовым» законам.

Мысль об автономии художественного текста не нова. К подобному пониманию сущности текста склонились и американские «новые критики», опиравшиеся, правда, не на Ф. де Соссюра, а на учения И. Канта и Э. Кассирера о «вещи в себе» и об «автономии символических форм». Но «новые критики» находили внутри поэтического текста хоть и автономный, но вполне твердый смысл. Ж. Деррида же считает, что художественный текст не несет и не может нести в принципе никакого твердого смысла. Последний «вчитывается» в него «наивным читателем», у которого логоцентрическая западная цивилизация воспитала ошибочную уверенность в том, что во всем есть смысл. Эта уверенность, естественно, присуща и наивным критикам, вносящим в исследуемые тексты сомнительную «осмысленность», определяемую их научными пристрастиями, а также общим уровнем культуры. Читателя или критика деконструктивисты тоже понимают в качестве своеобразного «текста», точнее – носителя различных смыслов, способного ко всевозможным самовыражениям.

Твердый смысл текста, утверждает Ж. Деррида, – это выдумка. Его нет. И искать не следует. Лучшее, что может сделать критик, – отдаться «свободной игре» с текстом, внося в него какой-либо абсурд, давая ему любые истолкования. Что касается общей теории литературы, разработанной деконструктивистами, то она исходит из основополагающего вывода Ж. Деррида: «Литература уничтожает себя вследствие своей безграничности». Следует лишь пояснить, что в данном случае имеется в виду «безграничность» смыслов, присущих каждому художественному тексту. В более широком, философском плане (а деконструктивизм не лишен общепhilosophических претензий) деконструктивистами ставится под сомнение способность человека к объективному познанию мира и осуждается вся традиционная

философская практика европейской цивилизации, основанная на линейной логике, на стремлении во всем отыскать твердый смысл.

В Соединенных штатах Америки Ж. Деррида нашел как критиков, так и сторонников, не только использовавших, но и активно разрабатывающих его концепции. Центром американского деконструктивизма стал Йельский университет. Профессора этого университета П. де Мэн, Дж. Хартмен, Г. Блум, Дж.Х. Миллер получили мировую известность во многом как литературоведы-деконструктивисты. Подчеркивая ориентацию йельских деконструктивистов на внутренние потенции текста, Дж. Хартмен писал: «Деконструктивизм... отказывается связывать силу литературы с заключенным в нее значением и показывает, как глубоко эта логоцентрическая идея проникла в наше понимание искусства. Мы считаем, что «наличие слова» не менее важно, чем наличие смысла». Это высказывание Дж. Хартмена является лишь эхом идей главы деконструктивистской школы, Ж. Деррида, который, подчеркивая «текстуальный» характер значения или даже истины, писал: «Ни одно значение не может быть определено вне контекста». Особую роль деконструктивисты, развиваясь в общем русле современного неориторизма, приписывают фигурам речи. Причем находят их не только в художественных, но и в научных и философских текстах. Кроме того, они относят к фигурам речи и те явления, которые никогда таковыми не числились. Например, Г. Блум само понятие «форма художественного произведения» рассматривает как фигуральное выражение. «То, что мы называем формой в поэзии, — пишет он в статье «Разрыв формы», — есть не что другое, как троп, фигуральная подстановка того, что стихотворение, как нам кажется, изображает вместо действительных или также кажущихся «внешних событий». В этом смысле даже все произведение, по мнению Г. Блума, может быть определено как «троп», иносказание.

Говоря о форме, Г. Блум имеет в виду не только поэзию, но и форму любого выражения. Так, он говорит о «тропизме» своих более ранних работ, которые для многих читателей не только ничего не проясняют, но скорее наоборот, ибо «для читателей ясность чаще всего «троп», обозначающий философский редуцианизм или даже «отвратительное литературничество, извращающее истинное и глубокое понимание поэзии и критики».

Очень показательна для понимания позиции деконструктивизма и такая фраза Г. Блума: «Свобода в поэзии должна обозначать свободу значения, то есть свободу иметь свое собственное значение». Очевидно, что так понятая свобода близка к абсолютному семантическому произволу. Семантический нигилизм деконструктивистов проявляется в их утверждении о ничем не ограниченном смысловом произволе текста, содержащего или стимулирующего бесчисленное множество значений, что ведет, как сказал П. де Мэн, к «систематическому уничтожению значения». Мысль об «абсолютном произволе» языка — ключевая в философии и методологии деконструктивизма. Она находит свое выражение не только в сугубо теоретических работах, но и в практической критике. Так, в работе о Шелли П. де Мэн, анализируя последнее собранное по фрагментам произведение Шелли «Триумф жизни», говорит о «сумасшествии слов», запутывающих не только рядовых читателей, но и специалистов-текстологов.

Критики наивно и примитивно, по мысли исследователя, «историзируют и эстетизируют» тексты, подгоняя их под свои методологические и идеологические схемы. Они выстраивают цепь якобы «исторически связанных» событий, тогда как главное в этих событиях — как раз их спонтанность и произвольность. Историзм вносится и в текст «Триумфа жизни». Критики пытаются проследить идейную связь

Шелли с Руссо и другими упомянутыми в поэме философами. Делаются и более претенциозные, по мнению критика, попытки «поставить романтизм в связь с другими литературными течениями». На самом деле произведение Шелли говорит об обратном, «предупреждая нас, что ничто, будь то поступок, слово или текст, не связано с чем-то предшествующим, но случается только произвольно, и сила его заключается в этой произвольности». При всей оригинальности своих положений деконструктивисты разделяют со структуралистами и даже с «новыми критиками» их базовый принцип – в центре исследования ставить текст. Но «новые» критики все же стремились найти в тексте более или менее твердое значение, а деконструктивисты довели почти до абсурда мысль структуралистов о множественности «текстовых истин». Истина, значение произведения стали у них неуловимыми, что, в свою очередь, предопределило положение об абсурдности ее поисков критиком. Лучшее, что он может сделать, – это предложить свой «текст», свой взгляд на ту или другую литературную проблему или произведение, не претендуя на обладание истиной.

Критика становится своеобразной, не лишенной элементов абсурда игрой. Наиболее полное представление о методе П. де Мэна дает его книга «Аллегории чтения: фигуры речи у Руссо, Ницше, Рильке и Пруста» (1979). В этой работе П. де Мэн обстоятельно излагает основы своих литературно-критических взглядов и затем применяет их на практике, анализируя тексты названных авторов. Показательно, что среди последних – два философа, поэт и прозаик. Уже одно это говорит о более широком взгляде на «текст» П. де Мэна по сравнению с «новыми критиками», хотя он и близок к ним в своем стремлении «пристально» прочитывать произведения.

В целом указанная книга дает обильный материал для исследования общих тенденций в современных текстуально ориентированных критических школах – в семиотике, структурализме, «новой» и семантической критике. В определенной степени П. де Мэн заимствует что-то у каждой из них. Следует напомнить, что все эти школы в большей или меньшей степени представляют собой современные «неориторические» подходы к литературе, занимаясь формой выражения, фигурами речи.

П. де Мэн был в группе йельских критиков наиболее «профессиональным» деконструктивистом, так как Дж. Хартман называл Г. Блума и себя «деконструктивистами-любителями», но и в его работах крайности этого метода преодолеваются – в отличие от Ж. Деррида американский исследователь избегает ироничности, стилистической развязности. В своей практической критике он серьезен и скорее ищет единственную истину, чем демонстрирует абсурдность и бесполезность ее поисков.

Таким образом, следует еще раз подчеркнуть разнообразие точек зрения на художественный текст в литературоведении XX века. Так, на рубеже XIX-XX веков большое распространение получила импрессионистская критика, представителей которой стремились, в первую очередь, проиллюстрировать свои впечатления от прочитанного, не уделяя должного внимания особенностям ни содержания, ни формы произведения. Большое распространение в литературоведении получили, так называемые, «текстоцентрические» методологии: «новые критики», которые постулировали «текст в себе самом»; деконструктивизм, который сосредоточил внимание на тексте. «Человеческим фактором», в первую очередь занимались феноменологи и сторонники рецептивной критики, считавшие, что только читатели заставляют произведения жить.

Список литературы:

1. Барт Р. Основы семиологии // «Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114-164.
2. Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»). – М., 1981.
3. Бялый Г. Б.М. Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л: Художественная литература, 1969. – С. 5-20.
4. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980.
5. Виноградов В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.
6. Винокур Г. Словарь языка Пушкина // Винокур Г. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 297-317.
7. Винокур Г. Язык «Бориса Годунова» // Винокур Г. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 194-226.
8. Гарипова Г.Т. Сравнительное литературоведение. – Т.: Университет, 2005.
9. Левин Ю.И. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. Вып. XX.
10. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992.
11. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Semeiotike*. – Тарту, 1971. - № 6. – С. 147.
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Наука, 1970.
13. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988.
14. Мещеряков В.П. Основы литературоведения. – М.: Дрофа, 2003.
15. Мунэн Ж. Бодлер в свете критики структуралистов // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 395-403.
16. Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. – Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001.
17. Тодоров Цв. Поэтика// «Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
18. Тынянов Ю.Н. Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 253-254.
19. Тынянов Ю.Н. Проблема стиховой семантики // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 253-254.
20. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Наука, 1999.

21. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 58-72.

22. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 36-42.

23. Эйхенбаум Б. Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л: Художественная литература, 1969. – С. 214-230.

24. Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л: Художественная литература, 1969. – С. 306-326.

25. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 193-231.

26. Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. С. 231-255.

Оглавление

Предисловие	<u>3</u>
РУССКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	<u>5</u>
<i>В. В. Виноградов</i>	<i><u>11</u></i>
<i>В. М. Жирмунский</i>	<i><u>17</u></i>
<i>Р. Jakobson</i>	<i><u>26</u></i>
<i>Г. Винокур</i>	<i><u>30</u></i>
<i>Ю. Тынянов</i>	<i><u>33</u></i>
<i>В. Дихенбаум</i>	<i><u>41</u></i>
<i>В. Шкловский</i>	<i><u>44</u></i>
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА	<u>51</u>
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА	<u>67</u>
ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ СТРУКТУРАЛИЗМА	<u>83</u>
МОСКОВСКО-ТАРТУСКАЯ СЕМИОТИЧЕСКАЯ ШКОЛА	<u>98</u>
АКСИОЛОГИЯ И ГЕРМЕНЕВТИКА	<u>113</u>
ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М.М. БАХТИНА	<u>132</u>
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.....	<u>144</u>
Список литературы:	<u>153</u>

Гибралтарская Оксана Николаевна

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

Toshkent - "Innovatsiya-Ziyo" - 2020

Muharrir: F. Xolsaidov

Texnik muharrir: Q. Mamiraliyev

Nashriyot litsenziyasi AI №023, 27.10.2018.

Bosishga 30.11.2020. da ruxsat etildi. Bichimi 60x84.

"Times New Roman" garniturasini.

Ofset bosma usulida bosildi.

Shartli bosma tabog'i 10. Nashr bosma tabog'i 9.75..

Adadi 100 nusxa.

"Innovatsiya-Ziyo" MCHJ matbaa bo'limida chop etildi.

Manzil: Toshkent shahri, Farhod ko'chasi, 6-uy.

The first part of the document discusses the general principles of the system. It outlines the objectives and the scope of the project. The second part describes the methodology used in the study, including the data collection and analysis techniques. The third part presents the results of the study, which show a significant improvement in the system's performance. The final part concludes the document and provides recommendations for future research.

The results of the study indicate that the proposed system is effective in achieving its goals. The data shows a clear trend of improvement over time, which is supported by the statistical analysis. The conclusions drawn from the study are that the system is a viable solution for the problem at hand. The recommendations for future research suggest that further testing and refinement are needed to optimize the system's performance.

ISBN 978-9943-6793-1-3



9 789943 679313