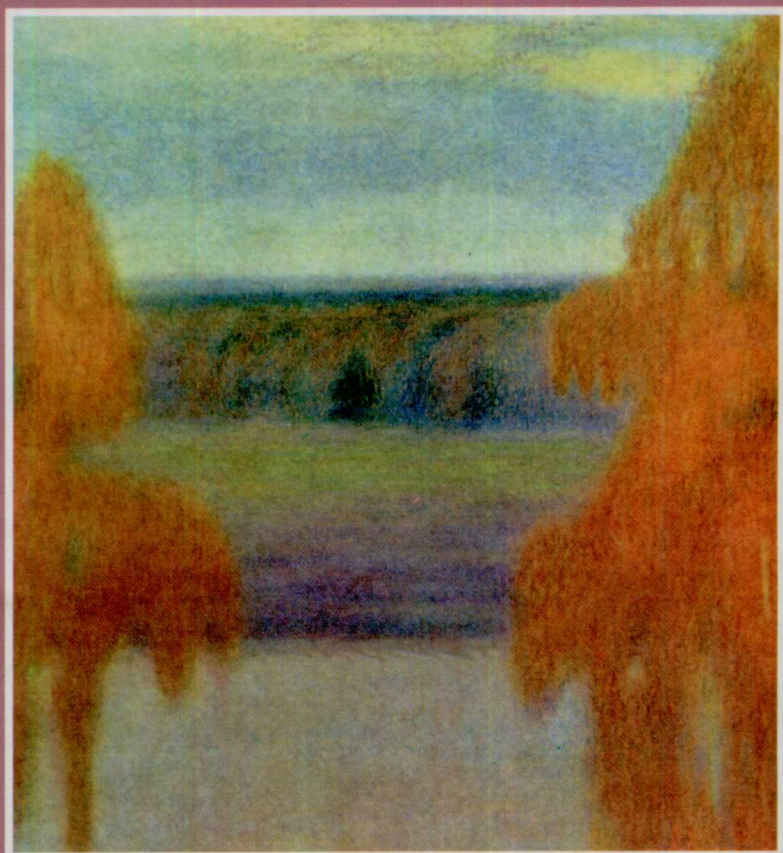
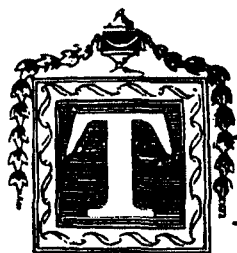


В.Е. Хализев

ТЕОРИЯ

литературы





В.Е. Хализев

ТЕОРИЯ *литературы*



Издание четвертое,
исправленное и дополненное

*Рекомендовано
Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений*



Москва «Высшая школа» 2004

УДК 82.0
ББК 83
X 17

Рецензенты:

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

Хализев, В. Е.

X 17 Теория литературы: Учебник/В. Е. Хализев.— 4-е изд., испр. и доп.— М.: Высш. шк., 2004.— 405 с.

ISBN 5-06-005217-6

Учебник охватывает основные аспекты современной теории литературы. Первые две главы посвящены *общему литературоведению*, т. е. учению о художественной словесности и искусстве как таковом. Далее, в третьей главе, рассматривается *коммуникативная* сторона литературы (восприятие словесных текстов и их функционирование). Четвертая и пятая главы — о *поэтике*, составляющей центр науки о литературе (учение о составе и структуре отдельных произведений и их групп). И, наконец, в шестой главе говорится о *генезисе литературного творчества и закономерностях развития литературы*.

В учебнике обсуждаются теоретико-методологические позиции крупных ученых, а также различных научных направлений и школ, как отечественных, так и зарубежных. Наряду с собственно литературоведческими понятиями и терминами характеризуются и такие философские и общегуманитарные категории, как *эстетическое, ценность, картина мира, личность, культура, миф, герменевтика, текст*.

Для студентов, аспирантов, преподавателей филологических специальностей вузов.

УДК 82.0
ББК 83

ISBN 5-06-005217-6

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2004

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Содержание

Введение	7
Глава I. О сущности искусства	14
1. <i>Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей</i>	15
§ 1. Эстетическое: значение термина	15
§ 2. Прекрасное	16
§ 3. Возвышенное. Дионисийское	18
§ 4. Эстетическое и картина мира	21
§ 5. Эстетические эмоции	25
§ 6. Место и роль эстетического в жизни человека и общества	29
§ 7. Эстетическое в свете аксиологии. Эстетическое и эстетизм	30
§ 8. Эстетическое и художественное	36
2. <i>Искусство как познавательная деятельность (к истории вопроса)</i>	38
§ 1. Теория подражания	39
§ 2. Теория символизации	39
§ 3. Типическое и характерное	41
§ 4. Личностное начало как объект художественного освоения	44
3. <i>Тематика искусства</i>	49
§ 1. Значения термина «тема»	49
§ 2. Вечные темы	51
§ 3. Культурно-исторический аспект тематики	52
§ 4. Искусство как самопознание автора	56
§ 5. Художественная тематика как целое	58
4. <i>Автор и его присутствие в произведении</i>	61
§ 1. Значения термина «автор». Исторические судьбы авторства	61
§ 2. Идеино-смысловая сторона искусства	63
§ 3. Непреднамеренное в искусстве	66
§ 4. Выражение творческой энергии автора. Вдохновение	68
§ 5. Искусство и игра	70
§ 6. Авторская субъективность в произведении и автор как реальное лицо	71
§ 7. Концепция смерти автора и ее критика	73
5. <i>Типы авторской эмоциональности</i>	75
§ 1. Героическое	76
§ 2. Благодарное приятие мира и сердечное сокрушение	78
§ 3. Идиллическое, сентиментальность, романтика	79
§ 4. Трагическое	82
§ 5. Смех, комическое, ирония	85

6. Назначение искусства	88
§ 1. Художественная ценность. Катарсис	88
§ 2. Искусство в контексте культуры	91
§ 3. Спор об искусстве и его призвании в XX веке. Концепция кризиса искусства	97
Глава II. Литература как вид искусства	100
1. Деление искусства на виды. Изобразительные и экспрессивные искусства	100
2. Художественный образ. Образ и знак	101
3. Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие	103
4. Невещественность образов в литературе. Словесная пластика	107
5. Литература как искусство слова. Речь как предмет изображения	109
6. Литература и синтетические искусства	110
7. Место художественной словесности в ряду искусств. Литература и средства массовой коммуникации	112
8. Литература и мифология	115
§ 1. Миф: значение слова	115
§ 2. Исторически ранние мифы и литература	117
§ 3. Мифология Нового времени и литература	121
§ 4. Миф в аспекте аксиологии	123
Глава III. Функционирование литературы	127
1. <i>Герменевтика</i>	127
§ 1. Понимание. Интерпретация. Смысл	128
§ 2. Диалогичность как понятие герменевтики	130
§ 3. Нетрадиционная герменевтика	132
2. <i>Восприятие литературы. Читатель</i>	133
§ 1. Читатель и автор	133
§ 2. Присутствие читателя в произведении. Рецептивная эстетика	136
§ 3. Реальный читатель. Историко-функциональное изучение литературы	137
§ 4. Литературная критика	139
§ 5. Массовый читатель	140
3. <i>Литературные иерархии и репутации</i>	142
§ 1. «Высокая литература». Литературная классика	142
§ 2. Массовая литература	147
§ 3. Беллетристика	151
§ 4. Колебания литературных репутаций. Безвестные и забытые авторы и произведения	155
4. <i>Литература — элита — народ</i>	160
§ 1. Элитарная и антиэлитарная концепции искусства и литературы	160
§ 2. Народность в литературе	163
Глава IV. Литературное произведение	169
1. <i>Основные понятия и термины теоретической поэтики</i>	169
§ 1. Поэтика: значения термина	169
§ 2. Произведение. Цикл. Фрагмент	171
§ 3. Состав литературного произведения. Его форма и содержание	174
2. <i>Мир произведения</i>	183
§ 1. Значение термина	183
§ 2. Персонаж и его ценностная ориентация	185

§ 3. Персонаж и писатель (герой и автор)	192
§ 4. Сознание и самосознание персонажа. Психологизм	195
§ 5. Портрет	204
§ 6. Формы поведения	207
§ 7. Говорящий человек. Диалог и монолог	216
§ 8. Вещь	221
§ 9. Природа. Пейзаж	225
§ 10. Время и пространство	231
§ 11. Сюжет	233
3. <i>Художественная речь. (Стилистика.)</i>	242
§ 1. Художественная речь и иные виды речевой деятельности	242
§ 2. Состав художественной речи	245
§ 3. Литература и слуховое восприятие речи	247
§ 4. Поэзия и проза	249
§ 5. Специфика художественной речи	252
4. <i>Текст</i>	254
§ 1. Текст как понятие филологии	254
§ 2. Текст как понятие семиотики и культурологии	256
§ 3. Текст в постмодернистских концепциях	259
5. <i>Неавторское слово. Литература в литературе</i>	261
§ 1. Разноречие и чужое слово	261
§ 2. Стилизация. Пародия. Сказ	263
§ 3. Реминисценция	267
§ 4. Интертекстуальность	272
§ 5. Слово неавторское и авторское	274
6. <i>Композиция</i>	276
§ 1. Значение термина	276
§ 2. Повторы и вариации	277
§ 3. Мотив	279
§ 4. Детализированное изображение и суммирующие обозначения. Умолчания	283
§ 5. Субъектная организация; «точка зрения»	286
§ 6. Со- и противопоставления	288
§ 7. Монтаж	290
§ 8. Временная организация текста	292
§ 9. Содержательность композиции	296
7. <i>Принципы рассмотрения литературного произведения</i>	298
§ 1. Описание и анализ	298
§ 2. Литературоведческие интерпретации	300
§ 3. Контекстуальное изучение	305
<i>Глава V. Литературные роды и жанры</i>	308
1. <i>Роды литературы</i>	308
§ 1. Деление литературы на роды	308
§ 2. Происхождение литературных родов	311
§ 3. Эпос: повествование и его субъект	312
§ 4. Драма	317
§ 5. Лирика	322
§ 6. Межродовые и внеродовые формы	330
2. <i>Жанры</i>	333
§ 1. О понятии «жанр»	333
§ 2. Понятие «содержательная форма» в применении к жанрам	335

§ 3. Роман: жанровая сущность	338
§ 4. Жанровые структуры и каноны	345
§ 5. Жанровые системы. Канонизация жанров	349
§ 6. Жанровые конфронтации и традиции	351
§ 7. Литературные жанры в их связях с внехудожественной реальностью	353
Глава VI. Закономерности развития литературы	356
1. <i>Генезис литературного творчества</i>	356
§ 1. Значения термина	356
§ 2. К истории изучения генезиса литературного творчества	357
§ 3. Культурная традиция в ее значимости для литературы	362
2. <i>Литературный процесс</i>	367
§ 1. Динамика и стабильность в составе всемирной литературы	367
§ 2. Стадиальность литературного развития	368
§ 3. Литературные общности (художественные системы) XIX—XX вв.	371
§ 4. Региональная и национальная специфика литературы	376
§ 5. Международные литературные связи	378
§ 6. Основные понятия и термины теории литературного процесса ..	381
Предметный указатель	384
Именной указатель	397

ВВЕДЕНИЕ

Наука о художественной литературе (литературоведение) многопланова. В ее составе различаются научные дисциплины двоякого рода. Первые традиционно именуются вспомогательными, но, по словам В. В. Прокурова, относятся «к основополагающим, жизнеобеспечивающим, опорным отраслям литературной науки»¹. Эти дисциплины являются одновременно и служебными, и «базовыми», фундаментальными, ибо придают литературоведению фактографическую, эмпирическую надежность. Таковы *библиография*, *источниковедение* (в том числе архивоведение), *текстология* (в ряде случаев основанная на данных палеографии) в их литературоведческих аспектах. Без соответствующих знаний и практических навыков сколько-нибудь серьезный литературовед непредставим, ибо фундамент любой профессионально ответственной деятельности — это владение ее техникой, ремеслом в самом высоком смысле этого слова.

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

Теория литературы призвана обобщать сделанное в области истории литературы, а одновременно — стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу. По отношению к истории литературы она является дисциплиной вспомогательной. Вместе с тем теория литературы обладает самостоятельной и уникальной гуманитарной значимостью. Ее правомерно отнести к числу *фундаментальных* научных дисциплин. Сфера теории литературы — максимально широкие обобщения, которые проливают свет на сущность художественной

¹ Прокуров В. В. О составляющих современного литературоведения//Филология. Саратов, 1996. С. 28.

литературы, а в какой-то мере и на преломляемую ею человеческую реальность как целое. В этом отношении теоретическое литературоведение сродно (и постоянно пересекается) с теориями искусства и исторического процесса, с эстетикой, культурологией, антропологией, герменевтикой, семиотикой как дисциплинами философскими.

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

Теория литературы изобилует моментами дискуссионными и спорными. Многие суждения и концепции между собой решительно расходятся, порой оказываясь несовместимыми. Разнобой мнений, позиций, точек зрения ученых закономерен и, надо полагать, неустраним в принципе, ибо понимание сущности литературного творчества во многом зависит от той культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло и получило обоснование, и, конечно же, от мировоззренческой ориентации литературоведов, которая бывает самой разной. По словам современного польского ученого, любую теорию «надо рассматривать как документ, свидетельство о состоянии художественного сознания в данную эпоху». Отсюда делается достаточно жесткий вывод, что не может быть единой, универсальной теории литературы на все времена: «Суждения предыдущих теорий не входят в состав суждений теорий более новых — предыдущие обычно отвергаются или вообще игнорируются, а если что-либо из них и сохраняется, то всегда получает новую интерпретацию»¹. При этом многие теории, склонные спорить с предшествующими, ориентируются на локальный художественный опыт, являясь программным обоснованием практики определенной литературной школы (направления), защищая и манифестируя некую творческую новацию. Такovy связи формальной школы на ее ранних этапах с футуризмом, ряда работ 30—50-х годов с социалистическим реализмом, французского структурализма (отчасти и постструктурализма) с «новым романом», постмодернизма с весьма влиятельной ныне эссеистикой. Подобного рода литературоведческие концепции имеют *направленческий характер*. Они, как правило, являются *монистическими*: сосредоточиваются преимущественно на какой-либо одной грани литературного творчества. Это обуславливает как их несомненные достоинства (углубленное рассмотрение определенного аспекта литературы, четкость обобщений и формулировок), так и нередкие — склонность к непомерно жестким схемам, которая ведет к догматической узости,

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

и невнимание к разнообразию и «многоцветью» словесного искусства. Среди монистических теорий (наряду с уже названными) — психоаналитический метод с опорой на З. Фрейда, марксистская социология, структурализм, концепция мифопоэтической сущности искусства, опирающаяся на К. Г. Юнга. Перечисленные научные школы основываются каждая на своем, особом, специфическом методе, который его поборниками нередко мыслится как единственно плодотворный и правильный.

Теория литературы располагает также и иной, «внеаправленческой» традицией, которая чужда монистической жесткости и, на наш взгляд, ныне весьма актуальна. В отечественной науке она ярко представлена работами А. Н. Веселовского. Ученый решительно отказывался провозглашать какой-либо научный метод единственно приемлемым и верным. Он говорил о границах использования каждого из них. Характеризуя труды одного из современных ему ученых, где акцентировалась генетическая связь народно-песенных сюжетов с бытовым укладом, Веселовский замечал: «Метод не новый, но им надо пользоваться умеючи, памятуя, что он не исключительный и что, когда бытового критерия не хватает, необходимо браться за другую»¹. Теоретико-методологическая непредвзятость, недогматичность мышления Веселовского ценны и насущны поныне как противовес всякого рода «единоспасающим» концепциям и притязаниям ученых на полноту владения истиной.

Далеко не случайна и ненавязчивая, осторожная тональность работ Веселовского, которая, на наш взгляд, для теоретического литературоведения оптимальна. Ученый не любил безапелляционно провозглашаемых тезисов. Едва ли не основная форма его обобщающей мысли — это предположительное суждение, нередко формулируемое в виде вопроса. Например: «Сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психологического процесса, совершающегося в человеке?»² Или: «Нет ли законного (т. е. закономерного.— В. Х.) соотношения... между внешним признаком и тем содержанием, которое оно (произведение.— В. Х.) предназначено характеризовать?»³

Тому, что было свойственно «внеаправленческим» трудам А. Н. Веселовского, во многом сродны теоретические работы таких крупных ученых XX в., как В. М. Жирмунский, А. П. Скафтымов, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев. Эти литературоведы активно синтезировали разнородный теоретико-литературный опыт и прошлых эпох, и современный. Подобные теоретические ориентации с некоторой долей при-

¹ *Веселовский А. Н.* Мелкие заметки к былинам. XVI//Журнал министерства народного просвещения. 1890. Март. С. 29.

² *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод//*Веселовский А. Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 86.

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

близительности можно назвать *традиционалистскими* или *культурологическими*. Они в большей мере опираются одна на другую, нежели враждуют между собою. Предлагаемая читателям книга наследует эту традицию теоретического литературоведения, но вместе с тем привлекает во внимание и обсуждает опыт «направленческих» концепций.

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

В представлениях о понятийно-терминологическом аппарате литературоведения имеют место две нежелательные крайности. С одной стороны, это программа унификации, а порой и декретирования терминов, опыты построения их системы по образцу математических, естественных и технических наук, где опорные слова строго однозначны. Вряд ли желательна установка на разработку беспрецедентно новых терминологических комплексов — «супертерминологическая каббалистика», которая «возобновляет в посвященных чувство собственной избранности»¹. С другой же стороны, для литературоведения далеко не оптимальны (к сожалению, весьма широко бытующие) смысловая невятица в опытах теоретизирования и апология понятий «размытых» и «смутных», не могущих иметь определения (дефиниции).

Основные, *ключевые* слова науки о литературе (пользуясь выражениями А. В. Михайлова) не являются терминами по подобию наук негуманитарных, но вместе с тем (в рамках той или иной культурной традиции, художественного направления, научной школы) обладают большей или меньшей *смысловой определенностью*. В данном пособии предпринят опыт характеристики *главных* значений клю-

¹ Сапаров М. А. Понимание художественного произведения и терминология литературоведения // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 235.

чевых слов науки о литературе (их, как правило, немного: не больше двух-трех).

Одна из основных задач автора книги — сделать шаг в сторону преодоления весьма значительной ныне дистанции между тем, что достигнуто наукой о литературе, и тем, что вошло в обиход вузовского преподавания ее теории. В частности, в обсуждение вовлекается ряд понятий и терминов, которые отсутствуют в имеющихся пособиях: преднамеренное и непреднамеренное в художественном творчестве, роль читателя в литературной жизни, классика и массовая литература, элитарные и антиэлитарные концепции, традиционная и нетрадиционная герменевтика, произведение и текст, нарратология, ценностные ориентации и формы поведения персонажей, внеродовые формы литературы и многое другое.

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

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

Автор использует опыт пособий по теории литературы, которые созданы как за рубежом¹, так и в нашей стране (начиная с 1920-х годов). Назовем прежде всего книгу Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925), самый серьезный из учебников по данной дисциплине, после долгого перерыва недавно переизданный (его положения, в особенности касающиеся стилистики, не утратили своего значения и ныне). Благим событием в литературоведении, оказавшим воздействие и на ее вузовское преподавание, стала трехтомная «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., 1962—1965), созданная коллективом науч-

¹ См.: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948; *Уэллек Р.* и *Уоррен О.* Теория литературы/Пер. с англ. М., 1978; *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе/Пер. с пол. М., 1980; *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. 2-е изд., перераб. и доп. Варшава, 1991.

ных сотрудников Института мировой литературы. Сыграли в свое время положительную роль (но на сегодняшний день во многом устарели) учебники Л. И. Тимофеева (1945), Н. А. Гуляева (1978), Г. Н. Пospelова (1940 и 1978; а также изданное под его редакцией «Введение в литературоведение» — 1976, 1983, 1988). В этом ряду и появившаяся позже, чем следовало бы, «Теория литературы» И. Ф. Волкова (1995). Из многочисленных новых пособий теоретического характера назовем весьма содержательную, легко и ясно написанную работу В. А. Грехнева «Словесный образ и литературное произведение» (Нижний Новгород, 1997).

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

Содержание и структура данного учебника формировались в процессе чтения соответствующего лекционного курса на филологическом факультете МГУ. Автор бесконечно многим обязан общению с Г. Н. Пospelовым, своим учителем, — общению, которое со временем все чаще сопровождалось спорами. Автор благодарен за участие в его работе членам кафедры теории литературы, а также тем студентам, которые активно откликнулись на его курс ценными советами и критическими суждениями. Кроме того, искренняя благодарность всем, кто на протяжении ряда лет отзывался на мои теоретические штудии, высказывая свои пожелания и замечания: А. А. Аниксту, А. Ф. Белоусову, Е. В. Волковой, М. Л. Гаспарову, С. И. Гиндину, А. М. Гуревичу, Б. Ф. Егорову, Г. К. Косикову, В. В. Кускову, Т. Г. Мальчуковой, В. М. Марковичу, А. В. Михайлову, Н. Г. Полтавцевой, А. Н. Полякову, Н. П. Розину, О. А. Седаковой, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпе, Л. В. Чернец, Ю. Н. Чумакову, Л. П. Шатиной; рецензентам учебника Н. К. Гею и кафедре теории литературы Тверского государственного университета (зав. кафедрой И. В. Фоменко), одобрявшим рукопись, а также отозвавшимся на первое и третье издания в журналах «Вестник МГУ», «Вестник УДН», «Филологические науки», «Высшее образование в России», «Новое литературное обозрение» А. Ю. Большаковой, В. П. Голубковой, Л. А. Колобаевой, С. И. Кормилову, В. В. Прозорову, С. Н. Зенкину, О. С. Мирошниченко и В. Н. Чубаровой.

Параграф «Формы поведения» написан С. А. Мартьяновой, параграф «Самосознание персонажа. Психологизм» — совместно с ней (раздел «Мир произведения»); параграфы «Массовая литература»

и «Беллетристика» — при участии покойной *Е. М. Пульхритудовой*; именной и предметный указатели для четвертого издания составлены Ек. В. Волковой.

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

¹ См.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. /Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976; Хрестоматия по теории литературы/Сост. Л. Н. Осьмакова. Вступ. ст. П. А. Николаева. М., 1982; Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ/Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982; Введение в литературоведение: Хрестоматия/Под ред. П. А. Николаева. 3-е изд., испр. и доп. М., 1997; Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия/Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001.

² См.: Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987; Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины/Сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996; Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001; Литературоведческие термины (материалы к словарю)/Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997, 1999. Вып. 1—2.

О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА

Художественная литература (наряду с музыкой, живописью и т. п.) — один из видов *искусства*. Слово «искусство» многозначно, в данном случае им названа собственно *художественная* деятельность и то, что является ее результатом (совокупность произведений с их текстами). Искусство в качестве художественного творчества было отграничено от искусства в более широком смысле (как умения, мастерства, ремесла) мыслителями XVIII—XIX вв. Так, Гегель отмечал принципиальное различие между «*искусно* сделанными вещами» и «*произведениями искусства*»¹.

Серьезные трудности связаны с научным определением художественного творчества. Итоговые суждения о нем не являются исчерпывающе полными. Неоднократно говорилось, что в теории искусства больше спорного, чем однозначно ясного, что человечество не сумело «договориться», как подобает понимать художественную деятельность. Искусство нередко определяется по какому-нибудь одному признаку (явление эстетическое; познавательная деятельность; воплощение позиции и мироотношения автора; форма межличностного общения; разновидность игры; создание образов; оперирование знаками, т. е. феномен семиотический). В других случаях оно характеризуется как явление многоплановое, полифункциональное, обладающее *комплексом* свойств и признаков. Имеет место также «альтернативная» характеристика искусства (которое осознается как воспроизведение вещей, либо как конструкция форм, либо как выражение переживаний). Бытует, наконец, представление о том, что научное определение искусства и его единая теория невозможны в принципе, поскольку художественное творчество исторически разноразлично и его понимание зависит от эстетических вкусов и пристрастий ученых как представителей данной страны и данной эпохи².

Вместе с тем в теории искусства наличествуют и бесспорные моменты — своего рода аксиомы. Прежде всего, искусство имеет *творческий* (созидательный) характер. Творчество — это инициативная одухотворенная деятельность людей и их групп во имя сохранения и упрочения имеющихся ценностей (культурных и природных),

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

² См.: Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991.

главное же — во имя их обогащения. Мир творчества богат и многопланов. Творческое начало (в большей или меньшей степени) присутствует едва ли не во всех формах деятельности людей, включая самые неприметные — вплоть до повседневного общения и уединенных раздумий, переживаний, созерцаний («творческое поведение», по М. М. Пришвину). Но наиболее полно реализуются творческие импульсы и способности людей в сферах общественно значимой деятельности: научной, производственно-технической, государственно-политической, философской и, конечно же, художественной. Не случайно искусство принято называть художественным *творчеством*.

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

1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАК ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ. ИСКУССТВО КАК СОЗДАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

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

§ 1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Первоначальное (*др.-гр.*) значение слова «эстетическое» — чувственно (зрением и слухом) воспринимаемое. На протяжении последних столетий этим словом стал обозначаться особый род эмоционально-оценивающего освоения человеком реальности. Эстетическая деятельность — это прежде всего *созерцание* единичных предметов, которые постигаются как нечто завершенное и целостное. Именно *целостность* воспринимаемого составляет главный источник его эстетического постижения. Целостностью называют то трудно определяемое качество предмета, которое вызывает у воспринимающего единую реакцию на него, порождает общее впечатление. «Целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной *полноты* и *неизбыточности* <...>, — читаем в одной из современных работ. — Целостность есть <...> состояние объекта, располагающее к созерцательному приятию его»¹. На частях предмета, обладающего целостностью, лежит печать его единства. Такой предмет будит ощущение необходимости в нем каждого эле-

¹ Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 20.

мента, каждого «звена». Он максимально упорядочен и завершен (или таковым воспринимается), и ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже.

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

Наиболее значительные, яркие и масштабные из эстетических созерцаний имеют миросозерцательный и одновременно познавательный характер. Воспринимая предмет эстетически, мы силой непосредственного чувства (не прибегая к логическим процедурам) прозреваем его значимость для нас и его сущность. Эстетическое, по словам А. Ф. Лосева, — это *выражение* (выразительность той или иной предметности), т. е. «внутренняя жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне», открывается «бескорыстному любованию» и обладает «созерцательной ценностью»¹.

Эстетическое имеет два аспекта, которые нераздельны: *объективный* (предметный) и *субъективный* (эмоциональный). Оно осуществляет себя как взаимодействие свойств воспринимаемых предметов и черт воспринимающего сознания. В сфере эстетического, иначе говоря, наличествуют как особого рода переживания, так и их объективные предпосылки, определенные свойства предметов.

Обратимся к истории понятия и термина. В середине XVIII в. эстетическое стало объектом специальной научно-философской дисциплины — эстетики. Ее основатель, немецкий философ А. Баумгартен, автор двухтомного трактата на латыни «Эстетика» (1750, 1758), охарактеризовал эстетику как учение о совершенстве чувственного познания, противостоящего логическому, и определил ее как науку о прекрасном. Но эстетическая мысль существовала и раньше, в Европе — начиная с античности — создавались многочисленные учения о прекрасном (красоте), которые были опытами уяснения предметных предпосылок эстетических эмоций.

§ 2. ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное в качестве философско-эстетической категории упрочилось уже в Древней Греции. Оно неизменно — от Платона и Аристотеля до Гегеля и Вл. Соловьева — сопрягалось с представлением о воплощении в предмете и его облике некой универсальной (онтологической) сущности, безусловно и абсолютно позитивной. Красота неоднократно характеризовалась как благое в его структурном

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

выражении, как чувственная видимость идеи. Обратившись к языку поэзии и вспомнив стихотворение Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка» («Что есть красота/И почему ее обожествляют люди?/Сосуд она, в котором пустота,/Или огонь, мерцающий в сосуде?»), скажем, что прекрасное — это как бы мерцание огня в стенках сосуда.

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

Вместе с тем ориентированная на христианство эстетика оживалась становлением и иных представлений о прекрасном: во-первых, как о драгоценной перед Богом «нетленной *красоте* простого и молчаливого духа» (1 Пет. 3, 4); во-вторых, как о явленности *света*, исходящего свыше, о чем говорили и Платон, и византийский богослов Симеон Новый (XI век), и исихасты, и Николай Кузанский, и Вл. Соловьев, утверждавший, что «прекрасно только озаренное» и что свет — это «выразитель мирового всеединства»¹.

Теория прекрасного была основательно разработана и во многом обновлена в Германии на рубеже XVIII—XIX вв. Проблема соотносительности прекрасного с содержанием и формой предмета приобрела особую остроту. Выявились две тенденции ее разрешения. Гегель, следуя традиции античной и средневековой эстетики, утверждал, что «красота и истина» — это «одно и то же», что прекрасное — это «чувственная видимость идеи», т. е. некой духовной сущности: «чувственное наличие бытия» здесь «проникнуто духовным»².

Кант еще за несколько десятилетий до Гегеля рассуждал иначе. По его представлениям, красота «придается» предмету исключительно его формой. Она являет собой «согласованность многообразия в едином». Чтобы быть воспринятым в качестве прекрасного, предмету не нужны ни привлекательность, ни трогательность, ни совершенство, но необходимы строгая формальная упорядоченность, внешние пропорции, симметрия. Как об образцах *чистой*, свободной красоты философ говорил о цветах, птицах, моллюсках. Красота же людей характеризуется лишь как «сопутствующая»³. Впо-

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

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 119; М., 1973. Т. 4. С. 221.

³ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 91, 96, 98—99.

следствии учения Гегеля и Канта о прекрасном с некоторой долей приближительности называли эстетикой содержания и эстетикой формы.

На протяжении многих веков прекрасное мыслилось как центральная и даже единственная собственно эстетическая категория. Но в середине XVIII столетия философы и специалисты в области искусства пришли к мысли, что сфера эстетически значимого шире области красоты как таковой.

§ 3. ВОЗВЫШЕННОЕ. ДИОНИСИЙСКОЕ

Во времена античности и средневековья возвышенное осознавалось лишь как свойство стиля. У истоков этой традиции — трактат псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I в. н. э.). Во второй половине XVIII столетия оно обрело статус эстетической категории и было расценено как равноправное прекрасному. *Возвышенное* трактуется Э. Берком и вслед за ним И. Кантом как явление могущества и величия: силы, масштабности, безмерности. В отличие от прекрасного оно связано со стихийностью и беспорядком, которые вызывают не умиротворяющее созерцание, а душевное потрясение, будят энергию воображения, несообразного разуму. Возвышенное, утверждает Кант, способно устрашать, главное же — оно «возбуждает наши силы», взывает к ним. Как возвышенные философ рассматривает не явления человеческой реальности, а природные стихии. Угрожающие скалы, грозовые тучи, вулканы, ураганы, разбушевавшийся океан, грандиозные водопады, пишет он, «мы охотно называем возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество померяться силами с кажущимся всевластием природы»¹. Возвышенное, как его понимал Кант, широко запечатлевалось в искусстве и литературе разных стран и эпох. Вспомним шекспировские бури (в пьесе того же названия или «Короле Лире»), пейзажи в лермонтовской поэме «Мцыри» или толстовских «Казаках» (Оленина поражает грандиозность Кавказских гор и приводит в восторг «дикая, до безобразия богатая растительность» в бескрайних лесах).

Дополняя Канта, Ф. Шиллер в специальной работе говорит о возвышенном в собственном человеческом мире и связывает его с героическим бесстрашием и страданиями: «Велик тот, кто побеждает страшное; возвышен тот, кто, даже будучи побежден, не знает страха, <...> Возвышенное может явить себя только в несчастье». При этом Шиллер связывает возвышенное с аффектами и патетикой. Он говорит о «патетически-возвышенном» и в качестве при-

¹ Кант И. Критика способности суждения. С. 131.

мера приводит софокловскую Медею¹. К месту назвать также шиллеровского Карла Моора («Разбойники»), из более поздней литературы — Митю Карамазова с его иступленными монологами, веле-речивого ибсеновского Бранда («Бранд»), твердого духом, но при этом страдающего и смятенного. Возвышенное воплощается здесь в театрално-эффектных словах и жестах, которые рассчитаны на их восприятие широкой публикой, главное же — озаменованы полнотой самораскрытия. (Напомним суждение М. М. Бахтина: «В патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца»²).

В XX столетии возвышенное резко ослабило свои многовековые связи с патетической речью и жестикულიацией. Оно стало воплощаться в формах, характерных для частной жизни людей, обрело более скромные, задушевно-интимные, нередко сдержанные, разговорно-бытовые, «прозаические» формы словесного выражения мыслей и чувств, порой находящиеся на грани с молчанием и в него переходящие. Свидетельства тому — пьесы М. Метерлинка (например, «Аглавена и Селизетта») и позднего Ибсена («Строитель Сольнес» и др.).

Вместе с тем патетически-возвышенное из словесного искусства не ушло, в чем убеждает поэзия Марины Цветаевой, где переживания лирической героини явлены открыто и броско: речевые потоки запечатлевают мир высоких порывов и страстей, отмеченных трагизмом, — мир предельно напряженных чувств, которым не ведомы какие-либо рамки и границы. О себе Цветаева говорит как о «ни в чем не знавшей меры»:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

(«Что же мне делать, слепцу и пасынку...»)

Патетически-возвышенное настойчиво давало о себе знать и в творчестве В. В. Маяковского (от пьесы «Владимир Маяковский. Трагедия» до поэмы «Во весь голос»).

Если возвышенное (по Шиллеру) имеет индивидуально-личностный характер, то *дионисийство*, во многом ему родственное (и там, и здесь — подвластность человека силам стихийным), сопряжено главным образом с переживаниями и действиями безличной массы. Дионисийство стало в XX в. весьма существенной эстетической категорией благодаря Ф. Ницше, автору трактата «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Прекрасное в его традиционном понимании философ охарактеризовал как аполлоническое начало, наиболее ярко представленное в античной скульптуре и эпосе. Здесь царят

¹ См.: Шиллер Ф. О возвышенном (к дальнейшему развитию некоторых идей Канта). О патетическом // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 186, 193, 221.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 206.

чувство меры, мудрый покой, свобода от безудержных порывов и страстей. Но природа человека имеет также другую и, на взгляд Ницше, более существенную сторону. Это — дионисийство как средоточие глубин бытия (аполлоновское же начало, по мысли философа, составляет лишь покрывало стихий, область *безвольных* созерцаний, предмет которых — иллюзия и обман). Дионисийство являет собой сферу праздничного опьянения (Дионис-Вакх был богом виноделия), чарующих сновидений и грез, безудержных страстей, душевно-телесных порывов и даже безумия. Будучи «взмахом крыльев тоскующей души», оно наиболее полно и ярко воплощается в музыке, которая понималась философом как совокупность экзотических звуков в духе Вагнера, а, скажем, не классического Моцарта¹. В поздних трудах Ницше дионисийская эстетика предстала как достояние «сверхчеловека», одержимого волей к власти. «Красота там, где я *должен хотеть* всею волею», — заявляет герой поэмы «Так говорил Заратустра» и называет «созерцание» (опорное понятие предшествующих эстетических теорий) «скопическим косоглазием», которое приписывает своим недругам². Под созерцанием философ понимает спокойно-безмятежное восприятие всего, что отмечено мерой и упорядоченностью.

То, что Ницше называл дионисийским напором и чрезмерностью, было известно и до него. Во-первых, с его трактовкой празднеств Диониса перекликается кантовская концепция возвышенного: вслед за Шиллером Ницше как бы перенес представление о будущей стихии, исполненной эстетической чары, из мира природного в реальность человеческую. Во-вторых, в середине XVIII в. известный исследователь античного искусства Й. Винкельман замечал, что эстетически воплощаться могут не только спокойствие и уравновешенность, но и порывы, страсти. Второй род «эстетического выражения» Винкельман оценивал негативно. Страстность, по его мнению, — это «нечто мимолетное», «она появляется во всех человеческих действиях вначале; уравновешенность, основательность следуют под конец». Ученый утверждал, что одобрение всего необычайного, высокопарного, бьющего на эффект, в частности «наглой страстности поз и действий», составляет всего лишь дань «вульгарному вкусу»³.

Новизна концепции Ницше, как видно, состояла прежде всего в *апологии* дионисийской безудержности. И эта апология оказалась весьма созвучной символистской эстетике (в частности, суждениям А. А. Блока о «духе музыки») и ряду позднейших умственных построений. Так, в одной из сравнительно недавних польских работ говорится, что категория прекрасного себя исчерпала и основной эс-

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

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

³ Винкельман Й. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 109—110.

тетической ценностью ныне является воплощение силы, энергии, порыва, т. е. выразительность (экспрессия). Утверждается даже, что «прекрасное... в современной эстетике не может иметь места, оно непригодно»¹.

С другой стороны, ницшеанский культ Диониса неоднократно подвергался суровой критике, в частности — русскими религиозными философами. Так, Е. Н. Трубецкой расценил дионисийскую эстетику как выражение радости «неустройству мира»². «Дионисовой волне», замечал философ в частном письме, «полагается» разбиваться у нас «под ногами»: «В жизни она нужна не для того, чтобы люди загорались Дионисовым огнем, а для того, чтобы по контрасту и в борьбе с ним зажигался другой, подлинно Божий огонь»³.

Ницшеву дионисийству сродни то, что вслед за М. М. Бахтиным именуется карнавальностью. Здесь эстетическим объектом является телесное начало как воплощение стихийной мощи, энергии, неистребимой жизненной силы народного коллектива. Эстетика карнавала, утверждал Бахтин, противостоит «эстетике прекрасного»; она имеет дело с гротескным телом человека, с воссозданием материально-телесного низа, лиц с выпученными глазами и разинутым ртом и т. п.⁴. Здесь эстетический предмет разрывает связи не только с прекрасным, но и с возвышенным.

§ 4. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И КАРТИНА МИРА

Охарактеризованные нами различия между традиционно прекрасным («аполлоновским») и возвышенным, дионисийским, карнавальным соотносимы со столь же различными представлениями об универсуме, т. е. *картинами мира* (аналог немецкого слова *Weltbild*). Эта категория, обозначаемая также словосочетаниями «видение мира», «модель мира», «образ мира», в начале истекшего столетия упрочилась в теоретической физике («физическая картина мира») и со временем стала одной из опорных в философии и гуманитарных дисциплинах, включая и филологические науки. Картины мира (в значительной мере благодаря новациям Ф. Ницше) в XX в. оказались предметом напряженной рефлексии. «Где дело доходит до картины мира,— утверждал М. Хайдеггер,— там выносятся кардинальное решение относительно сущего в целом»⁵.

¹ Кучинская А. Прекрасное. Миф и действительность. М., 1977. С. 79, 121—122, 155—156.

² Трубецкой Е. Н. Философия Ницше. М., 1904. С. 49.

³ Новый мир. 1993. № 9. С. 195—196.

⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 36—37, 351—361.

⁵ Хайдеггер М. Время картины мира//Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 49. Об ограниченности возможностей познать универсум, об «инонаучности» наличествующих картин мира см.: Гартман Н. Старая и новая онтология (1949)//Историко-философский ежегодник' 88. М., 1988.

Категория «картина мира» опирается на достаточно сложную и логически расчлененную систему понятий. Здесь значимо разграничение трансцендентных (ноумены) и трансцендентальных (феномены) начал бытия: метафизической и физической реальности. В составе картин мира важна, далее, совокупность пространственно-временных представлений: конечность и бесконечность пространства; соотношения между постоянством и стабильностью (устойчивые структуры и их состояния), с одной стороны, и процессуальностью (движение универсума во времени) — с другой; характер изменений бытия (соотношения цикличности и линейности). Существенным аспектом картин мира являются также представления о причинах и целях (смысле) бытийных субстанций и феноменов. Имеет место и персоналогический аспект картин мира: составляет основу бытия безлично-универсальное или личностное начало? И, наконец, что для нас особенно важно, картина мира во многом определяется представлениями о началах гармонии и дисгармонии, о порядке и хаосе в составе универсума. В этой связи различаются классическая и неклассическая картины мира, а в иной, более расчлененной терминологии, имеющей форму триады, — классическая, неклассическая (или обновленная классическая) и собственно неклассическая (или антиклассическая).

Классическая картина (или классическое видение) мира — это понимание бытия как единого, упорядоченного, гармоничного, имеющего незыблемые константы и смысл, а человека — как сущностно и органически причастного этому бытию, в него вовлеченного. Подобного рода представление об универсуме укоренено в опыте человечества изначально. По словам А. А. Потебни, существует «врожденная человеку потребность видеть везде цельность и совершенство»¹. Именно этой потребности отвечает исторически ранняя мифология, где мир понимается как организованный, разумный и значимый Космос. Такому представлению об универсуме соответствует идея Логоса (как в ее античном, платоновском, так и христианском варианте). Убежденность в том, что «безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса»², являла собой своего рода аксиому для большинства мыслителей от античности до XIX столетия.

В классическую картину мира (не отвергая постулата глубинной упорядоченности универсума) существенные коррективы внесли мыслители эпохи романтизма, полагавшие, что во всем сущем неизменно присутствуют начала дисгармонии и хаоса. Как о первооснове бытия (Urgrund) Шеллинг говорил о неисследимой бездне, Ф. Шлегель иронизировал над «гармоническими пошляками». А. Шлегель в «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» утверждал, что современность и ее искусство в противовес «гармоническим откоро-

¹ Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 180.

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

вениям» античности обнаруживают «тайное тяготение к хаосу, который <...> кроется в каждом организованном творении, в его недрах»¹.

В близкие нам времена, отмеченные влиянием Ницше и открытиями в области физики (теория относительности, квантовая механика), главное же — ужасами мировых войн и тоталитарных режимов, а также серьезными симптомами глобального экологического кризиса, классическая картина мира в ее традиционном облике подверглась критике беспрецедентно радикальной. Внимание общества более, чем когда-либо ранее, сосредоточилось на динамичности бытия и его дисгармонических сторонах. В этом отношении Ницшево представление об универсуме отвечало тенденциям философской мысли и культуры XX в. Стал влиятельным и авторитетным взгляд на бытие как раздробленное, хаотическое, не имеющее констант, вечно нестабильное, враждебное человеку, в котором тоже все ненадежно и зыбко. Подобная неклассическая (ее правомерно назвать и *антиклассической*) картина мира сущностно связана с релятивистским видением и осмыслением универсума. С предельной яркостью она явлена у Ницше, утверждавшего, что устойчивого бытия нет вообще, что оно лишь выдумка, которая всюду «вмысливается, подсовывается» человеком, что худший вкус — это вкус к безусловному, которое составляет область патологии².

В подобном же русле — философические опыты атеистического, бунтующего против всего и вся экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю), а также современных постмодернистов во главе с Ж. Деррида, отвергших («деконструировавших») все устойчивое, стабильное, безусловное и объявивших нескончаемую войну логоцентризму.

При этом картина мира как тотального, «без берегов» хаоса оценивается ее апологетами как единственно адекватная современности, как результат благого преодоления «культур-консерватизма» и «матрицы порядка» во имя полярных им «матрицы свободы» и «культуры бездны». Утверждается даже, что данная картина мира сопряжена с устранением «ценностных вертикалей», отменой всяческих ограничений и норм: новой культуре, отвергшей классическое видение универсума, нужны «хаос, инстинкт смерти, бред, растрата энергии, преступление, безумие». Высоко оцениваются мироотношение, освободившееся от «норм-команд», «культура безобразий», нарушений и разрушений³.

Подобные воззрения, наследующие идеи Ницше, в XX в. (и в ситуации рубежа тысячелетий), однако, не царят безраздельно. Картина мира является в нашу эпоху предметом беспрецедентно на-

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 132—133.

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

³ См.: Якимович А. К. О двух концепциях в культуре Нового и новейшего времени // Искусствознание 1/01. М., 2001. С. 55, 50.

пряженного спора, в котором (пусть и не доминируя) звучат голоса поборников *обновленной* классической (неоклассической) картины мира, вбирающей в себя представления как об извечной динамике универсума и неустрашимых диссонансах в его составе, так и об устойчивости, упорядоченности бытия и его гармонических начал. По словам Н. О. Лосского, «даже самая вражда и распад органической жизни внутри мира возможны не иначе как при условии сохранения хотя бы минимума *гармонии*, единства, органического строения»¹.

Знаменательны (в русле обновленного классического видения мира) и суждения создателя квантовой механики М. Планка, которые полемичны по отношению к релятивистским («антиклассическим») интерпретациям великих открытий в области физики, и прежде всего — теории относительности А. Эйнштейна. В статье 1933 г. Планк утверждал, что несостоятельны «попытки применить принцип относительности вне физики, в эстетике или даже в этике». Широко бытующее выражение «все относительно» он счел неправильным и бессмысленным «уже внутри самой физики»: величина, являющаяся относительной, всегда сводится к другим, более глубоко лежащим абсолютным величинам. «Без предпосылки существования абсолютных величин,— писал он,— вообще не может быть определено ни одно понятие, не может быть построена ни одна теория»².

Великому ученому-физику первой половины XX столетия как бы вторит поэт этой же эпохи. Об ущербности, противоестественности, мучительности существования человека в мире тотальной относительности и произвольно выбираемых точек отсчета говорится в стихотворении А. Блока «Миры летят» (1912), лирический герой которого обречен слышать лишь монотонный звон и ощущать кружение волчка: «Не сходим ли с ума мы в смене пестрой/Придуманных причин, пространств, времен?»

Представления о глубинной упорядоченности универсума, о стабильности, кроющейся в его недрах, как видно, сохранили свою влияние и авторитетность и в катастрофическом XX столетии. Об этом (помимо приведенных суждений Лосского и Планка) свидетельствуют труды Н. Гартмана, А. Швейцера, Г. Марселя, Ж. Маритена, а также русских философов: П. А. Сорокина, М. М. Бахтина с его ранними работами, А. А. Ухтомского, М. М. Пришвина. Даже воинствующий антитрадиционалист А. Камю, видевший повсюду абсурд, признавал определенность, ясность и порядок в качестве предмета человеческих чаяний. «Бунтарский порыв,— писал он,— возни-

¹ Лосский Н. О. Мир как органическое целое (1915)//Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 390.

² Планк М. Единство физической картины мира. М., 1966. С. 196. См. также антирелятивистские суждения в кн.: Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. М., 1989. С. 70, 101—102.

кает <...> как требование ясности и единства. Самый заурядный бунт парадоксальным образом выражает стремление к порядку»¹.

В этом же русле миропостижения, наследующего традиционные представления об универсуме, находится упрочившаяся на протяжении последних десятилетий *синергетика* (от др.-гр. слова «совместный, согласованно действующий») — научная дисциплина, предметом которой являются процессы возникновения из беспорядка и хаоса новых структурных образований, сложных и упорядоченных. Динамика бытия здесь познается как его нескончаемая *самоорганизация*². И, наконец, о неустранимости из человеческого сознания представлений об упорядоченности бытия свидетельствует сам язык: универсум обозначается словами «мироздание», «мироустройство», «миропорядок».

Суммируем сказанное: в гуманитарном сознании XX в. конфликтно сосуществуют антиклассическая (релятивистская) и обновленно-классическая (неоклассическая) картины мира. И эта ситуация во многом определяет осмысление эстетических категорий: укорененного в веках *прекрасного*, «полутрадиционного» *возвышенного* и «новаторских» *дионисийства* и *карнавальности* (последние связаны с решительным выходом за рамки классического видения мира).

Понятие «картина мира» насущно для понимания не только эстетического, но также таких феноменов искусства и литературы, как автор, персонаж и лирический герой, сюжет и композиция, о чем речь пойдет позже.

§ 5. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭМОЦИИ

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

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

Суждения вкуса (т. е. эстетические эмоции) имеют, подчерки-

¹ Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 135.

² См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса/Пер. с англ. М., 1986; Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г. Синергетика и прогноз будущего. М., 1997.

вал Кант, оценивающий характер. И выделял следующие черты эстетических оценок: 1) они неутилитарны и не связаны с какими-либо действиями по отношению к воспринимаемому предметам: созерцательны, бескорыстны, *незаинтересованны*; 2) они *внерациональны* и не сопряжены с логическими процедурами (красота нравится «без понятия») и этим отличаются от моральных постулатов, научных формул, религиозных догматов; 3) они *общезначимы*, не являются произвольными, чисто субъективными, случайными: прекрасное нравится *всем*; 4) будучи направлены лишь на форму предметов, но не на их сущность, они имеют *игровой* характер: осуществляют «игру душевных сил человека»¹. (Об игровом начале в художественной деятельности см. с. 70—71).

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

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

Эстетика последнего столетия пошла в большей мере за Кантом, нежели за Гегелем. При этом многие теоретики XX в. еще целеустремленнее и энергичнее, чем создатель учения о суждениях вкуса, сосредотачиваются на субъективной стороне эстетического.

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

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

Если в прежних концепциях доминировали термины: прекрасное и возвышенное, аполлоновское и дионисийское, — то теперь опорными стали такие слова и словосочетания, как эстетическое отношение и видение, эстетический опыт, подход, точка зрения, функция. В русле «субъективации» эстетического — весьма авторитетные труды польского философа Р. Ингардена (1930—1940-е годы), где утверждается, что эстетический предмет конструируется из сознания, свободно им творится, лишь при этом обретая некие качества¹.

Еще резче в подобном роде высказался Ян Мукаржовский. Чешский ученый пришел к выводу (можно сказать, крайнему), что эстетическое не имеет прямой связи с какими-либо свойствами вещей². Субъективация эстетического здесь достигла максимума. Важны, полагает Мукаржовский, лишь интенсивность воздействия предмета на сознание, сопряженная с эффектом новизны и неожиданности. Эстетическое при этом связывается с отклонениями от всего привычного и устоявшегося, с некими нарушениями. «Нормированное эстетическое», утверждает ученый, осталось в прошлом: традиционно прекрасное было узаконено, а потому безлично. Иерархически выше и современнее его «ненормированное эстетическое»³.

Сходные мысли (в более мягкой форме) позже высказал М. Бердсли (1915—1985). Лидер американской эстетики утверждал, что любой предмет может рассматриваться с эстетической точки зрения. Он ратовал за всеобщее эстетизирование реальности: распространение эстетической точки зрения на все, что окружает человека⁴. Подобного рода концепции идут вразрез с многовековым опытом искусства и философии, но вполне согласуются с установками и практикой модернизма, и в особенности авангардизма (см. с. 374—376).

Переживание и разумение эстетической предметности как безбрежно широкой видоизменяет сами эстетические эмоции, одновременно их обогащая и обедняя. С одной стороны, эстетические отклики становятся более многообразными и утонченными: люди проявляют себя восприимчивыми и чуткими ко всем окружающим их формам. Вещи, говоря словами В. Б. Шкловского, решительно выводятся из автоматизма их восприятия. С другой же стороны, эстетические реакции, вызываемые чем угодно, лишаются традиционной масштабности, душевной напряженности, мирозерцательной глубины: «суждения вкуса» легко обретают гедонистический, развлекательный характер, оборачиваясь порой эстетским смакованием окружающего, лишь того в нем, что необычно и занятно, занимательно и забавно.

¹ См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 133—135.

² См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 38—39, 53.

³ См.: Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996. С. 44—49.

⁴ См.: Бердсли М. Эстетическая точка зрения//Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 178, 175.

В эстетике XX в., однако, наличествует и иная ветвь. Ее правомерно назвать неотрадиционалистской (о неотрадиционализме см. с. 375—376). Здесь подчеркивается, что эстетические эмоции направлены на содержательную форму предметов (о ней см. с. 177—179) и являются *духовно* заинтересованными в воспринимаемом: между субъектом и объектом существуют внутреннее родство и органическая связанность, постигаемое эстетически не является чуждым человеку и от него сущностно далеким. Так, М. М. Бахтин взамен и даже в противовес кантовской «незаинтересованности», характеризуя эстетическую деятельность, предложил и обосновал терминологическую пару «*внезаходимость*» и «*причастность*». Ученый говорил о душевной расположенности и любовной близости человека к источнику эстетического переживания. Он полагал, что эстетическому при-сущи «доброта и благость», что центром эстетического видения является «любовно утвержденная конкретная действительность», и (как согласную с его суждениями) приводил русскую пословицу: «Не по хорошу мил, а по милу хорош». «Безлюбовь, равнодушие, — утверждал Бахтин, — никогда не разовьют достаточно сил, чтобы *напряженно замедлить* над предметом. <...> Только любовь может быть эстетически продуктивной». «Эстетическое сознание» он характеризовал как «любящее и полагающее ценность»¹. В приведенных суждениях ученый связывал эстетическое с освоением прежде всего человеческой, личностной реальности, со сферой живого общения между людьми.

Все это совершенно справедливо. И теоретики истекшего столетия неоднократно отмечали, что эстетически ценное глубинно связано с межличностным общением и является одним из его стимулов. По словам А. А. Мейера, эстетический подход — это осуществление любви, родственных связей между людьми, их единения. В области эстетического «преодолевается замкнутость отдельного «я». Эстетический подход «вводит человека в жизнь другого, делает его участником единой для обоих жизни»².

Сходные мысли (подчеркивая при этом просветляющий, катарсический характер эстетических переживаний) высказал М. Бердсли: эстетический опыт разрешает конфликты психики и стрессы, помогает человеку гармонизировать собственную жизнь, «повышает восприимчивость, наполняет пониманием, сближает с окружающей средой». По словам ученого, сосредоточение на эстетическом предмете будит ощущение свободы, при этом эстетический опыт «развивает способность поставить себя на место других», «развивает взаимную симпатию», а также понимание иных культур³.

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

¹ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 281, 59—60, 158.

² Мейер А. А. Эстетический подход (1927)//Мейер А. А. Философские соч. Paris, 1982. С. 103.

³ Бердсли М. Эстетическая точка зрения. С. 143, 178, 142.

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

Современное человечество располагает эстетическим опытом весьма разноплановым и богатым. Этот опыт формировался веками и тысячелетиями. Эстетические переживания, по-видимому, исторически возникли из *утилитарно-практических оценок* предметов как полезных и нужных. Первоначально имела место некая слитность того и другого, свидетельство чему — исторически ранняя словесность, например изображение вещей у Гомера, которые отвечают своему практическому назначению и одновременно радуют своим совершенством. «Человек,— писал Г. В. Плеханов,— сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»¹. Огромную роль в упрочении эстетического опыта сыграла и *ритуальная сторона жизни* ранних обществ. Обряды (магические и религиозные) являли зрелище, воспринимаемое эстетически.

Постепенно (этот процесс активизировался в Новое время) эстетическое обретает самоценность в жизни отдельных людей и общества в целом. Вместе с тем оно не утрачивает своей тесной связи с иными, внеэстетическими областями человеческого сознания. Эстетические эмоции сопряжены и с физиологическими ощущениями (в частности — с сексуальной сферой), и с самоутверждением человека в обществе (ибо обладатель красоты — будь то черты лица, одежда, вещи — получает в глазах окружающих некую притягательность, некий «вес» и авторитет), и с межличностным общением (потребность человека сделать свои эстетические переживания достоянием других людей). Говоря иначе, эстетическое неизменно «включается» во внешнеполужные ему сферы и соединяется с человеческим опытом совсем иного рода.

Значение эстетического в жизни отдельных людей, общества, человечества огромно. В том, что эстетические эмоции в состоянии приобретать масштабность и знаменовать некие взлеты духа, «звездные миги» жизни человека, настойчиво убеждает художественная литература. Вспомним толстовского Оленина («Казак»), впервые увидевшего Кавказские горы, рассказ А. П. Чехова «Красавицы», стихотворение Вл. Ходасевича «Встреча». Эстетическое переживание способно оказаться глубоким и благотворным душевным потрясением и даже поворотным моментом в судьбе не только отдельного человека, но и целого народа (знаменателен летописный рассказ о принятии князем Владимиром христианства под впечатлением от красоты византийского богослужения). Сильные и глубокие эстетические переживания знаменуют интенсивное становление духовных

¹ Плеханов Г. В. Письма без адреса//Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948. С. 108.

импульсов человека, имеют пробуждающее значение. Назначение красоты, по словам Н. С. Арсеньева, прежде всего будящее: она порождает «творческую тоску», главное же — «вызывает душу на активность», «*требует ответа*»¹. Благодаря эстетическим переживаниям упрочивается единение людей с благами и универсальными началами бытия. При этом эстетические эмоции способствуют обретению человеком свободы и полноты духовной жизни. Ф. Шиллер совершенно справедливо, утверждал, что красота открывает человеку путь к совершенству и гармонии, к согласию чувственных и духовных сил. «Эстетическое состояние» он сопрягал с внутренней свободой человека, преодолевшего зависимость как от морального принуждения, так и от всего чувственно-физического. Красота, по словам Шиллера, «восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном — энергию»². Подобным образом впоследствии высказывались Гегель («рассмотрение прекрасного носит <...> свободный характер»³) и Маркс (наслаждаясь чувственной формой предметов, человек утверждает свои «сущностные силы»⁴).

Завершая разговор о значении эстетических переживаний, заметим, что они входят в жизнь людей не только в виде «звездных мигнов», немногих и редких, но и как постоянный компонент жизнечувствия. Человеку, приобщенному к культурной традиции, важно, чтобы находящееся вокруг не оскорбляло его вкуса и изо дня в день давало пищу положительным эмоциям. Поэтому существенной гранью человеческой реальности является эстетическая окрашенность быта, в истоках своих традиционно-народного. «Практически все предметы, окружавшие древнего славянина в быту, были в большей или меньшей степени художественно обработаны»⁵. Эстетическое «достраивание» повседневности — неотъемлемое звено культуры и близких нам эпох, включая современную.

§ 7. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В СВЕТЕ АКСИОЛОГИИ. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЗМ

Аксиология — это учение о ценностях (от др.-гр. *axios* — ценный). Термин «ценность» упрочился в философии и гуманитарных науках благодаря философскому трактату немецкого мыслителя Р. Г. Лотце (1860-е годы) и трудам неокантианцев (начала XX в.). В отечественной философии аксиология ярко представлена работой Н. О. Лосского «Ценность и бытие» (1931). Но понятие ценности появилось

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

² Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 307 (см.: Письма 15—21).

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

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

⁵ Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М., 1992. С. 127.

задолго до упрочения аксиологии, со времен античности, где фигурировало слово *agatos* (в переводе на рус. яз.— «благо»).

Ценность может быть определена как *позитивная значимость* единичных предметов, социально-культурных феноменов и бытия как такового, мыслимого и воображаемого универсума. По словам 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 каждого поступка»¹.

Мир ценностей, именуемый *аксиосферой*, богат и разнороден. Центр аксиосферы составляют *онтологические*, или *высшие*, ценности, ориентация на которые образует духовную жизнь людей. Таковы прежде всего *истина* как абсолютная цель познания, *добро* как стержень нравственности, *красота* как первичная (изначальная) эстетическая категория. В этом же смысловом ряду — любовь и милосердие, вера, свобода, справедливость (правда-справедливость), личность. Онтологические ценности для отдельных людей и их сообществ (в конечном счете — для человечества) являются ориентирами, своего рода маяками. Это, по меткому выражению Б. П. Вышеславцева, не руль, а компас². Ориентация на онтологические ценности стимулирует духовно-практическое самоопределение людей и нередко ставит их перед серьезнейшими, трудно разрешаемыми проблемами, о чем сказано в одной из поздних работ Н. А. Бердяева: «Во имя свободы человек может пожертвовать любовью, во имя социальной справедливости <...> свободой, во имя жалости <...> научным призванием и т. д.»³.

В круг высших ценностей (наряду с онтологическими, сопряженными с духовной жизнью) нередко ставятся также *витальные* ценности, каковы сила, здоровье, душевно-телесный порыв, счастье и т. п. (напомним в этой связи сказанное о дионисийстве — с. 19—21). В составе аксиосферы, далее, неотъемлемо важны *трансоисторические формы культуры*: мифология, религия, философия, наука; трудовые навыки и способы заполнения досуга; совокупность технических изобретений; опыт межличностного общения и т. п.

Обозначенные нами роды ценностей являются *универсальными*. Наряду с ними в аксиосферу входят ценности *локальные*, т. е. единичные данности, которые дороги, насущны и святы для отдельных индивидов или сообществ (малых и больших). В этом ряду — высоко ценимые определенным кругом людей исторические события и лица; философские, религиозные и художественные тексты; черты природной или городской среды для тех, кто в ней обитает; привычный бытовой обиход и его предметы; сродные данному челове-

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

² Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1995. С. 99.

³ Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря. М., 1995. С. 322.

ку, единственные для него люди и память о них, что составляет едва ли не высшую форму локальных ценностей. Перечисленные «аксиологические единичности» — это жизненные преломления универсальных, прежде всего онтологических, ценностей, их конкретные, «земные» воплощения, без которых существование людей непредставимо. Таков (в сугубо приблизительном перечислении и весьма предварительной систематизации) состав аксиосферы.

Эстетическое находится в ряду онтологических ценностей, и мы подробнее остановимся именно на них. Представления об этих ценностях исторически изменчивы. Они имеют свою специфику в сознании людей разных эпох, народов, регионов. Так, в европейской античности главными благами почитались красота, соразмерность, истина (см. диалог Платона «Филеб»); в христианском Средневековье стала влиятельной сформулированная апостолом Павлом триада «вера, надежда, любовь». В пору Возрождения высокий статус обрели ценности витальные: блага фортуны (богатство, почести), тела (сила, здоровье, красота), души (острый ум, светлая память, воля). Во имя ничем не стесненного пользования земными благами порой решительно отвергались традиционные нравственные устои; добродетель характеризовалась как помеха наслаждению, как нечто пустое и нелепое, опасное и губительное¹. В то же время сохраняли свою значимость и авторитетность представления о моральных и созерцательных добродетелях как высшей ценности².

В эпоху рационализма (XVII—XVIII вв.) высочайшим благом считался Разум. В пору, когда стал влиятелен антирационализм ницшеанского толка, превыше всего были оценены стихийные порывы человека, его сила и способность властвовать. В полемике с Ницше Вл. Соловьев предложил свою аксиологическую триаду, которая обновляла средневеково-христианскую: любовь, красота, свобода³. В XX в., отмеченном становлением и упрочением христианского персонализма, высокий аксиологический статус обрела личность (см. с. 44—49). Это, по словам Н. А. Бердяева, «верховная ценность»⁴. Обратившись к данной категории, философы последнего столетия актуализировали такие понятия, как ответственность, межличностное общение (диалог в широком смысле), согласие, единение (см. разд. «Герменевтика» — с. 127—133).

На аксиологическую ситуацию XX в. активно воздействовал (и воздействует ныне) тезис Ницше о «переоценке всех ценностей». Решительно отвергнув укорененные в веках представления об исти-

¹ См.: *Валла Л.* Об истинном и ложном благе // Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 81—83, 97.

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

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

⁴ *Бердяев Н. А.* Царство Духа и Царство Кесаря. С. 16.

не, добре и красоте как универсальных духовных ориентирах, он противопоставил им в качестве высших и единственно подлинных ценности витальные, явленность которых усмотрел в аристократическом меньшинстве. Подобно мыслителям Возрождения, Ницше ратовал за смелость, беспечность, телесно-душевное здоровье, склонность к героическому авантюризму. Лучшие человеческие черты — это, в глазах философа, «гордость, риск, отвага, самоуверенность»¹.

При всей ее полемической избыточности и односторонности аксиология Ницше во многом отвечала логике развития гуманитарной мысли XX столетия. Опираясь на опыт «переоценки всех ценностей» и в то же время его корректируя, многие мыслители обратились к «философии жизни», разрабатывая такие категории, как интуиция, инстинкт, влечение. Пальма первенства здесь принадлежит А. Бергсону. В центр своих интеллектуальных построений этот французский философ поставил понятие «жизненный порыв» (*élan vital*), который он мыслил как стимул существования и развития всего и вся: природы, общества, человека (трактат «Творческая эволюция», 1907). В том же русле — концепция М. Шелера, который, корректируя Ницше, включил в сферу универсальных ценностей «на равных правах» дух и влечение, выстроив на этой основе оригинальную иерархию аксиологических понятий².

В ряду витальных ценностей (наряду с влечениями), что на протяжении катастрофического XX в. осознавалось и переживалось все более активно и напряженно, находятся самосохранение и выживание, понимаемые в широкой, глобальной перспективе. От их воплощения в реальность ныне зависит само существование человечества, а стало быть, и судьба всех иных ценностей.

При всем том, что предпринятое Ницше возвышение витальных начал имело серьезнейшие культурно-исторические резоны, отвержение им традиционных ценностей, осуществленное в форме публицистически-агрессивной, имело и негативные, горестно-трагические последствия для истекшего века. Ницшевы неприятие добра и сострадания, одобрение жестокости тех, кто силен, в эпоху мировых войн и тоталитарных режимов пришлись «ко двору», сослужив человечеству отнюдь не лучшим образом. Радикальная переоценка философем всего и вся в многовековом опыте людей стимулировала «аксиологические войны», которым не видно конца поныне. Зловещую роль в XX в. сыграло резкое противопоставление друг другу (не только теоретически, но и в области социальной практики) ценностей свободы и столь же неотъемлемых ценностей справедливости, сопряженных с защитой человеческого достоинства каждого из живущих.

¹ Ницше Ф. К генеалогии морали//Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 428, 426, 488, 425, 467.

² См.: Шелер М. Избранные произведения. М., 1994. С. 299—328.

Аксиологические конфронтации, столь характерные для минувшего столетия, не следует возводить в абсолют и считать их атрибутом всей исторической жизни человечества. Общебытийные ценности по своей сути взаимодополняющи, родственны одна другой, дружественны. Их совокупность является не средоточием антагонизмов, а своего рода симфоническим единством. Немаловажная грань этого единства (пусть порой и нарушаемого) — ценностная диада «эстетическое и этическое», которую древние греки называли калокагатией и которая была актуализирована в средние века.

Место эстетического в ряду ценностей и, прежде всего, его отношения с этическим (нравственным) понимались и понимаются по-разному. Мыслители Германии начала XIX в. нередко ставили эстетические ценности выше всех иных. Как полагал Ф. Шиллер, *только* в эстетическом состоянии человеческая природа проявляется в чистоте и непосредственности. А Ф. Шеллинг утверждал, что «добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро»¹. Впоследствии подобные суждения высказывались крупными русскими писателями. Так, князь Мышкин в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» говорит о красоте, которая спасет мир. Возвышение эстетических ценностей над всеми другими принято называть *эстетизмом*.

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

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

(«Гимн красоте», пер. Элиса)

Эстетизм ярко выражен у Ф. Ницше, который утверждал, что «существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен»², и провозглашал идеал человека, упоенного своей силой и ни с какими ограничениями не считающегося. Яркое художест-

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1996. С. 84. В подобном же духе — следующее высказывание: «Звать надо не к морали, а к красоте. <...> Тут более любви и конкретности» (Ухтомский А. А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 393).

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 25.

венное освещение (притом весьма критическое) подобного рода эстетизм получил в повести О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Эстетизм ницшеанского толка повлиял на художественную культуру XX в., а в то же время стал предметом критики — серьезной и обоснованной. Так, по словам Т. Манна, «существует какая-то близость <...> несомненная связь между эстетизмом и варварством»¹.

Эстетизм агрессивный, отвергающий иные ценности, часто оказывается связанным с фанатической сосредоточенностью на будущем либо с элитарной оторванностью от образа жизни и интересов большинства, с иронической надменностью. Этот род мироотношения парадоксальным образом ведет к ослаблению и даже притуплению живого, непосредственного эстетического чувства: непомерное потребление красоты грозит обернуться пресыщением. Жизнь, превращенная в нескончаемую погоню за эстетическими переживаниями, рискует оказаться пустой и бесплодной. Неудивительно, что эстетизм нередко оборачивался для художников духовными драмами и даже трагедиями, зеркалом чего стал роман Т. Манна «Доктор Фаустус».

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

Нежелательной крайностью противоположного характера является *антиэстетизм*. В пору упрочения христианского сознания отвержение эстетических ценностей обуславливалось жесткостью полемики с языческим тяготением ко всяческой роскоши. В близкие же нам времена оно диктовалось безудержной апологией научного знания (вспомним в этой связи «Разрушение эстетики» Д. И. Писарева, а также третирование искусства тургеневским Базаровым) либо прямолинейно-догматической защитой ценностей этических, как у позднего Толстого, который в трактате «Что такое искусство?» писал: «Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему. <...> Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра»³. Подобного рода подозрительно-недоверчивое отношение к эстетическому было спародировано А. П. Чеховым (безнравственно носить бороду, если из нее можешь сделать подушку для бедного). При всей односторонности антиэстетизм в ряде ситуаций имел и серьезные человеческие резо-

¹ Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта//Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 385.

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

³ Толстой Л. Н. Что такое искусство? М., 1985. С. 180.

ны. По словам И. И. Виноградова, «крестовый поход нравственности против эстетики» явился закономерным следствием «сосуществования под одним небом красоты и зла», с чем не должно мириться нравственное чувство¹.

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

В начале XX в. были предприняты опыты преодоления крайностей эстетизма и антиэстетизма. Так, С. Н. Булгаков, придавая огромное значение эстетическим эмоциям («благодаря красоте у человека вырастают крылья, он чувствует себя не комком материи или двуногой обезьяной, но бесконечным духом, питающимся абсолютным и божественным»), в то же время говорил, что апология эстетического при игнорировании ценностей иного рода нежелательна и даже опасна: «Эстетические восприятия пассивны: они не требуют подвига, напряжения воли, они даются даром, а то, что дается даром, способно развращать»². Сходную мысль позже высказал М. М. Бахтин. Он отметил, что «эстетическое видение» оправданно и насущно, поскольку не претендует быть «философским видением единого и единственного бытия»³. Таким образом, в сфере культуры (включая современную) насущны (в качестве ее нормы) мирное взаимодействие и гармония между эстетическими и всеми иными (познавательными, этическими, жизненно-практическими) сторонами сознания и деятельности людей.

§ 8. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Соотношение между художественным творчеством и эстетическим как таковым понималось и понимается по-разному. В ряде случаев искусство, будучи осознано как деятельность познавательная, миросозерцательная, коммуникативная, отстраняется от сферы эстетического. Так, Н. Г. Чернышевский сосредоточивался на воспроизводящих и информативных началах искусства как доминирующих. А Л. Н. Толстой утверждал даже, что для верного осмысления художественного творчества следует «откинуть путающее все дело понятие красоты»⁴.

¹ Виноградов И. И. По живому следу. Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 66.

² Булгаков С. Н. Религия человекобожия в русской революции (1908)//Новый мир. 1989. № 10. С. 223.

³ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. С. 23.

⁴ Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 166.

О внеэстетической сущности искусства мягче и одновременно конструктивнее говорил Г. Н. Пospelов, по мысли которого предметы, обладающие эстетическими свойствами, по своей природе эстетическими не являются, поскольку эстетическое — это «внешнее проявление» некой «сущности во всей целостности предмета». Ученый делал вывод, что существо искусства — духовное, а эстетическое в нем — сфера вторичная, формальная, а потому на понятии эстетического теорию художественного творчества построить нельзя. «В жизни нет никаких явлений, эстетических по своей сущности, — писал он. — И искусство, конечно, не представляет собой в этом отношении какого-то исключения. И его сущность сама по себе вовсе не эстетическая»¹. Эти утверждения, во многом резонные, правомерно прокорректировать суждением о том, что *главным предназначением* произведений искусства является их восприятие как ценности эстетической. И неудивительно, что теоретики искусства разных стран и эпох рассматривают — с полным на то основанием — эстетический аспект искусства как главный, стержневой, доминирующий. По словам Я. Мукаржовского, искусству подобает быть верным «своему естественному назначению, т. е. эстетическому воздействию»².

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

Соотношения между эстетическим в искусстве и во внехудожественной реальности понимаются учеными по-разному. Утверждается, с одной стороны, что искусство восполняет реальность, привносит в нее упорядоченность, вновь созидает эстетически ценное. С другой стороны, говорится, что тезис «искусство творит красоту» — несостоятельный, ложноклассический, узкоэстетский, что красота мира порождает художественные ценности и «искусство не создает, а являет красоту»³. По-видимому, в художественной деятель-

¹ Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 159.

² Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 131.

³ Булгаков С. Н. Искусство и теургия // Русская мысль. 1916. № 12. С. 18.

ности присутствуют оба названных начала: искусство в состоянии и запечатлеть эстетически ценное, присутствующее в бытии, и вновь его созидать.

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

И не случайно слова «эстетическое» и «художественное» используются в гуманитарной сфере (больше в околонаучной, чем собственно научной) как синонимы. Именно в искусстве эстетическое обретает полноту и глубину, ярко обнаруживая свои фундаментальные качества. И именно из эстетической предназначенности искусства органически вытекают как его познавательные возможности, так и присущие ему миросозерцательные начала — выражение в художественных произведениях авторского сознания, духовной позиции творца.

Создание искусства, по словам авторитетного ученого, «является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора»¹. Завершив разговор об эстетической доминанте искусства, мы теперь обратимся к иным (по преимуществу уже внеэстетическим) его граням, которые (скажем, забегая вперед) составляют *содержание* художественных произведений, тогда как собственно эстетические начала искусства соотносимы прежде всего с их *формой* (о форме и содержании см. с. 174—180).

2. ИСКУССТВО КАК ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

Освоение реальности в искусстве весьма специфично. Оно принципиально отличается от научного познания. Здесь отсутствуют (во всяком случае — далеко не преобладают) оперирование понятиями и доказывающая аналитика. Художественное познание — это прежде всего эмоционально-оценивающее проникновение в некие феномены и сущности. При этом познавательное начало в одних видах искусства (музыка, танец, архитектура) явлено косвенно, имплицитно, ассоциативно, а в других, обладающих изобразительностью (см. с. 100—101), открыто, эксплицитно, целеустремленно. Такова, в частности, и художественная литература.

¹ *Лотман Ю. М. Очерки по структуральной поэтике*//Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 51.

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

§ 1. ТЕОРИЯ ПОДРАЖАНИЯ

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

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

§ 2. ТЕОРИЯ СИМВОЛИЗАЦИИ

В эпоху эллинизма (на основе теории подражания и одновременно как ее преодоление) обозначилась, а в средние века упрочилась иная концепция познавательных начал искусства: художест-

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

² Там же. С. 126.

³ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 417.

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

венное творчество стало мыслиться не только как воспроизведение единичных предметов (главным образом видимых), но и в качестве «восхождения» к неким универсальным сущностям, бытийным и смысловым. Эта концепция была предвзвешена Платоном, который говорил о подражании космической гармонии в музыке. Ее центр — учение о *символе*, выступавшем прежде всего в роли религиозно-философской категории. Псевдо-Дионисий Ареопагит, христианский мыслитель рубежа IV—V вв., утверждал, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, мистериальным, символическим (иносказательным, намекающим, недоговаривающим)¹. Трансформируя теорию подражания, средневековые философы говорили о символе как «неподобном подобии», видя в нем, в частности, основу и стержень произведений искусства. Решающее значение придавалось символическо-аллегорической притче, столь значимой в канонических христианских текстах.

В Новое время (свидетельство чему — романтическая и символистская эстетика) художественное творчество тоже нередко рассматривалось как «вечное символизирование» (выражение А. Шлегеля). Черты символа — значительность (всеобщность) смысла, неполнота явления этого смысла и связанные с нею «семантическая текучесть» (А. Ф. Лосев), неопределенность и многозначность (отличающие символ от аллегии). «Возникает сомнение, — писал Гегель, характеризуя символ, — должны ли мы понимать такой образ в *собственном смысле*, или *одновременно и в переносном смысле*, или же *только в переносном смысле*»².

На протяжении ряда веков символы в искусстве являли собой опосредованное запечатление неких «надмирных» универсалий и имели религиозно-мифологический и мистериальный характер. В близкие же нам эпохи художественная символика проявила себя также в качестве обозначения масштабных феноменов земного бытия: общенациональных, надэпохальных, принадлежащих всему человечеству. Символическую значимость имеют, в частности, такие персонажи, как Гамлет и Дон Кихот, Дон Жуан и Фауст, в составе русской культуры — Онегин и Татьяна, Сальери и Моцарт, Обломов и Хлестаков, Иван и Алеша Карамазовы. В статьях второй половины 1910-х годов Л. В. Пумпянский говорил об «ответственных символических поэтах», выполняющих свое высокое назначение, и характеризовал словесность поистине художественную как «державу символов», противопоставляя ей как нечто негативное «десимволизацию мира» и погружение в «релятивизованную действительность», где царят безот-

¹ См.: Бычков В. В. Формирование византийской эстетики // Культура Византии: IV — первая половина VII. М., 1984. С. 526—528.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. 1969. Т. 2. С. 16. См. также: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 130—132. От философско-эстетического значения слова «символ», о котором идет речь, отличается содержание этого термина в составе семиотики (о символе как разновидности знака см. с. 103).

ветственность, безумие, самозванство, бесосновательное серьезничанье¹.

Концепция искусства как символизирования в большей степени, чем теория подражания, акцентирует обобщающее начало образности (сопричастность искусства идеям и смыслам), но она таит в себе опасность отрыва художественного творчества от реальности в ее многообразии и чувственной конкретности, грозит увести его в мир умопостигаемого и отвлеченного (в этом отношении знаменательна критика символизма О. Э. Мандельштамом в статье «Утро акмеизма»).

§ 3. ТИПИЧЕСКОЕ И ХАРАКТЕРНОЕ

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

Слово «тип» (типическое) применительно к искусству используется по меньшей мере в двух значениях. В одних случаях ученые основываются на первоначальном смысле этого слова (*др.-гр.* — образец, отпечаток), служившего прежде всего классификаторским задачам (типы личности в научной психологии; типовые проекты зданий и т. п.). Типическое при этом связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему. Тип в данном значении слова составляет один из способов художественного воссоздания человека. Это — воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства. Знаменательно противопоставление Пушкиным «живых лиц» Шекспира «типам одной страсти» у Мольера². Так понимаемые типы в искусстве и литературе связаны с традицией рационализма XVII—XVIII вв. Но они присутствуют и в литературе последних двух столетий, запечатлевая, как заметил В. А. Грехнев, «массовидное» начало в облике людей, которое насаждается цивилизацией и «возрастает в жизни, все более отпадающей от культуры. Жизненной почвой для типов в новейшей литературе становятся не столько крупно выраженные проявления всеобъемлющих страстей или пороков, сколько усредненные формы того и другого, слабо глеющая душевная жизнь «толпы», виды духовной стадности»³. Именно об этом свидетельствуют «Мерт-

¹ См.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 586—588.

² См.: Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 339—340.

³ Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород, 1997. С. 33—34 (разд. «Характер и тип»).

вые души» Н. В. Гоголя, ряд произведений А. П. Чехова, рассказы М. М. Зошенко.

Тип (типическое) нередко понимается и гораздо более широко: как *любое* воплощение общего в индивидуальном (если оно достигает яркости и полноты). В этом русле «универсализации» термина — и рассуждение о типах в начале четвертой части романа Ф. М. Достоевского «Идиот», и ряд высказываний В. Г. Белинского (например: «Типизм есть один из законов творчества, без него нет творчества»¹), Энгельса (о типических характерах), М. Горького (о типах, созданных при участии вымысла), Г. Н. Пospelова.

Термин «характер» бытовал уже в Древней Греции. И первоначальный его смысл был близок значению слова «тип» (схематическое воспроизведение какой-то одной человеческой черты). В книге «Характеры» Феофраста, ученика Аристотеля, это слово означает людей как носителей и воплощений какого-то одного свойства, преимущественно отрицательного. «Скаредность — это низменная боязнь расходов, а скаред вот какой человек», — подобными фразами автор начинает каждый из своих тридцати «очерков», говоря далее о том, как описываемые люди себя ведут, какие поступки совершают, как высказываются.

В Новое время под характером стали разуместь *внутреннюю* сущность человека, которая сложна, многопланова и не всегда сколько-нибудь полно явлена в его внешнем облике². В этом обновленном значении данный термин широко использовали Лессинг, Гегель, Маркс и Энгельс, представители культурно-исторической школы в литературоведении во главе с И. Тэнном, а также многие писатели и художники XIX в. Так, скульптор О. Роден писал: «В каждом существе, в каждой вещи пронизательный взор художника открывает *характер*, то есть внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму»³.

Понятие характера как социально-исторической конкретики человеческого бытия стало одним из опорных в марксистском литературоведении.

Но в наше время более распространено иное смысловое наполнение слова «характер», под которым разумеется не жизненная основа изображаемого, а персонаж, воспроизведенный в многоплановости и взаимосвязи его черт, а потому воспринимаемый как живое лицо (что в наибольшей мере присуще реалистическому искусству XIX в.).

От однолинейного типа-схемы к характеру, запечатлевающему многообразие и единство черт индивида, — такова одна из сущест-

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

² См.: Михайлов А. В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Михайлов А. В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М., 1997.

³ Роден О. Сборник статей о творчестве. М., 1960. С. 13.

венных тенденций истории европейского искусства Нового времени. «Характерологическая эстетика» (Л. Е. Пинский), давшая о себе знать уже у Шекспира (ярчайшее свидетельство тому — образ Гамлета), стала упрочиваться во второй половине XVIII в. и в эпохи романтизма и реализма, когда писателями был достигнут «высокий эффект необыкновенного в обыкновенном», стали воссоздаваться «изобилующие светотенями, противоречивыми оттенками *сложные* характеры во всем богатстве национальной и социальной, профессиональной и местнобытовой, исторической, культурной, возрастной <...> психологии», характеры «алогично-конкретные <...> неперевоаемые «идиомы» человеческой натуры»¹.

Установка на сотворение и воссоздание характеров (т. е. как бы живых лиц в многообразии их свойств) открыла искусству (прежде всего литературе) путь к освоению человеческого мира как средоточия единичного и индивидуального. В характере, пишет В. А. Грехнев, «заключено прочное ядро человеческой индивидуальности, проявленное ярко и крупно. Психологической предпосылкой для появления характера в литературе становится объемное видение душевной реальности, накопление психологической зоркости в мире культуры»².

Теории типизации и воссоздания характерного — это несомненный шаг вперед в постижении искусства как познавательной деятельности. Но эти концепции, укоренившиеся в XIX в., в то же время односторонни. Во всяком случае они не объемлют всех форм художественного освоения реальности. Художественная всеосность способна постигать жизнь людей и в тех случаях, когда она не имеет дела с характерами и типами. Так, в мифах, сказках, народном эпосе герои совершали определенные поступки, но при этом могли не получать какой-либо характеристики. Скупое и клишированно обозначавшиеся переживания всецело зависели от развертывания событий: сказочного героя постигает беда — и «катятся слезы горячие» или его «резвые ножки подкосились». «В центре внимания писателей, — описывал Д. С. Лихачев жанр жития в русской литературе конца XIV — начала XV в., — оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характер»³.

«Внехарактерность» совсем иного рода присуща многим произведениям XX столетия. Мир человека (особенно в литературе «потока сознания», о которой см. с. 203, 331) нередко постигается как нестабильный, аморфный, чуждый какой-либо определенности. Так, Г. Гессе в романе «Степной волк» оспаривает традиционную реа-

¹ Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 280—281.

² Грехнев В. А. Словесный образ и художественное произведение. С. 33.

³ Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.; Л., 1962. С. 64.

листическую литературу, где каждое лицо — «четко обозначенная и обособленная цельность», и называет соответствующую эстетику поверхностной и дешевой. «В действительности,— пишет он,— любое “я”, даже самое наивное,— это не единство, а многосложный мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей. <...> Тело каждого человека цельно, душа — нет. Поэзия <...> по традиции <...> оперирует мнимощельными, мнимоединными персонажами»¹.

Приведенное суждение весьма симптоматично. Философия и литература XX в. отмечены скепсисом по отношению к человеку как существу одухотворенному и цельному. Этот скепсис доведен до максимума в работах постмодернистской ориентации последних десятилетий (Ю. Кристева, М. Фуко, Ж. Деррида и другие). Концепция человека как фатально раздробленного и сломленного, всецело подвластного внерациональным желаниям, естественно, нивелирует понятия художественного характера, уводит от представления о явленности в искусстве личностного начала.

Вместе с тем категория *личность* в философии, гуманитарных науках, в том числе — в искусствоведении и литературоведении, сохраняет свою актуальность. К ней мы и обратимся.

§ 4. ЛИЧНОСТНОЕ НАЧАЛО КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ

Тема данного параграфа поныне остается не проясненной литературоведением и иными науками о художественном творчестве, что во многом определяется положением дел в теории личности: здесь множество необычайно сложных проблем.

Слово «личность» (его аналог в западноевропейских языках произведен от *лат.* *persona*) имеет широкий спектр значений, в котором едва ли не доминирует представление о человеческой индивидуальности как таковой: личность — это человек в качестве индивида (см.: *Словарь русского языка*: В 4 т. 2-е изд. М., 1982. Т. 2). Вместе с тем в наше время обрело актуальность и философскую весомость иное, более локальное смысловое наполнение данного слова: личностью именуется далеко не всякая человеческая индивидуальность. Уже в «Толковом словаре» В. И. Даля мы встречаем определение личности как *самостоятельного* существа, и здесь, на наш взгляд, обозначено самое главное. В последнем (двухтомном) издании «Российского энциклопедического словаря» (М., 2000) о личности говорится как о субъекте «сознательной деятельности»: она необходимо включает в себя «этический момент самоопределения» и «характеризуется... системой взглядов, ценностных установок, предпочтений», проявляющихся в «действиях и поступках».

¹ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 260.

Личностный аспект человеческого существования глубинно сопряжен с аксиосферой (см. с. 30—34). В сознании людей, проявляющих самостоятельность, актуализированы оценки самих себя, непосредственно окружающего, социально-культурных феноменов, бытия как целого. По словам М. М. Бахтина, «только оценка может сделать» человека «субъектом, носителем своей самозаконной жизни, переживающим свою судьбу»¹. Н. А. Бердяев охарактеризовал человека (имея в виду его личностный стержень) как «существо оценивающее»². Оценивание человеком самого себя и того, что не есть его «я», определяется его ориентацией на универсальные ценности, приобщенностью к ним. Говоря иначе, личность — это прежде всего субъект *ценностных ориентаций*³. Согласимся с Н. Гартманом и Н. О. Лосским: личность определяется целенаправленной деятельностью, которой присущи «свобода и сознание ценностей»⁴, это «деятель, осознавший абсолютные ценности и долженствование осуществлять их в своем поведении»⁵.

Важнейшим атрибутом человека как личности является *свобода* в ее сопряженности с *ответственностью*. Антиподы такой свободы, во-первых, слепая подчиненность внешней силе либо стереотипам окружающей среды и, во-вторых, погруженность в мир инстинктов и влечений, эгоистическое своеволие.

Неотъемлемую грань личностного существования составляет, далее, *причастность* человека к окружающему, *вовлеченность* во внешнеположное ему бытие, в мир «не-я». Свободно и ответственно действующий человек, по словам лидера французского персонализма Э. Мунье (1905—1950), живя в мире, далеком от совершенства, обречен от многого отчуждаться, многому говорить «нет», а вместе с тем тотальная, не имеющая границ отчужденность составляет помеху становлению личности, ведет в тупик изолированности и капитуляции перед социумом: быть личностью — «значит соглашаться с чем-то, присоединяться к чему-то», т. е. ценить нечто за пределами собственной индивидуальности. Удел человека, утверждал философ, — «вовлеченное существование»; «личность — это движение бытия к бытию». Мунье определяет личность как «живую активность самотворчества, коммуникации и единения с другими личностями»⁶. Сходные мысли выражены в ранней работе М. М. Бахтина «К философии поступка», опорные понятия которой — «поступающее сознание», «участное мышление», «долженствующая причастность».

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 79.

² Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря. М., 1995. С. 317.

³ О месте и роли ценностных ориентаций в жизни человека см.: Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994. С. 200—202.

⁴ Гартман Н. Старая и новая онтология (1949)//Историко-философский ежегодник' 88. М., 1988. С. 323.

⁵ Лосский Н. О. Ценность и бытие//Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 284.

⁶ Мунье Э. Манифест персонализма. М., 1999. С. 462, 494.

Наряду с ответственно-свободной вовлеченностью индивида в мир «не-я» в составе личностного бытия глубоко значима активность *самосознания*, и прежде всего — область обязанностей человека перед самим собой. Мир самосознания индивида включает в себя *интуицию совести* (А. А. Ухтомский) и устремленность к *самоактуализации* (опорное понятие видного психолога США А. Маслоу), которая связана прежде всего с выбором «точки приложения сил», оптимальной для данного индивида и данной жизненной ситуации¹.

Проявляя себя как личность, человек, с одной стороны, живет в мире неких аксиом, которым сохраняет (или стремится сохранить) верность, а с другой — находится в состоянии нескончаемого становления и остается незавершенным, открытым для новых впечатлений и переживаний, суждений и поступков. Личность, по словам Н. А. Бердяева, «есть неизменность в изменении». Ей присуща верность «основоположной установке ценностей». И изменения «превращаются в измену», разрушающую личность, если подобная верность отсутствует. Индивид как личность, которая есть не данность, а задание, достигает «единства и цельности на протяжении всей жизни»².

Ярко и полно воплощенное в поступках личностное начало делает жизнь индивида безусловно серьезной, напряженно трудной, подверженной опасностям в большей мере, чем «безликое», пассивно-податливое пребывание в реальности. По словам Т. Манна, быть в полном смысле слова человеком «трудно и благородно»³. Вместе с тем личностное существование не только не исключает игровое начало (об игре см. С. 70—71) и сопутствующие ему артистическую легкость, веселость, смех, но и предполагает их наличие. Оно (в оптимальных вариантах) свободно от того, что вслед за Бахтиным именуется «односторонней серьезностью», и знаменует жизненное воплощение синтеза подлинно ответственной серьезности и игровой легкости, ярчайшее свидетельство чему — творчество А. С. Пушкина и сам облик поэта.

Личностное существование — это «удел» не одних только выдающихся и снискавших широкую известность людей (последние могут быть и обделены атрибутами личности). Личностное начало явлено (и порой весьма ярко) не только в тех, кто склонен к умственной рефлексии и обладает широтой кругозора, но и в человеке «простого сознания» (формула, примененная Д. Е. Максимовым к лермонтовскому Максиму Максимычу и подобным ему персонажам отечественной классики). Вспомним толстовского Каратаева, жизнь которого отмечена неуклонным и твердым самостояньем: Платон решает пойти

¹ Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник. Этика. Религия. Наука. Рыбинск, 1997. С. 103.

² Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. С. 5, 13.

³ Манн Т. Соч.: В 10 т. Т. 10. С. 494.

в солдаты вместо многосемейного брата; налаживает повседневную жизнь в условиях французского плена, проявляя при этом чуткое внимание ко всему вокруг (сказавшееся, в частности, в словах утешения Пьеру, который был потрясен виденным им расстрелом). По верной мысли М. М. Пришвина, личность может и не обладать масштабностью, явленной в той или иной сфере деятельности, оставаться неприметной, рядовой, «маленькой», «но она всегда цельная и представительная»¹.

Заметим, что в «посленищеанскую» эпоху (особенно — в экзистенциалистской философии и литературоведении этой ориентации) широко распространено и иное понимание личности, нежели обозначенное нами. Это — человек, полностью *отчужденный* от окружающей его реальности, от социума, природы и миропорядка, непрестанно ищущий смысл существования или вовсе его отрицающий, пребывающий в состоянии перманентного выбора жизненных стратегий, свободный не только от стереотипов своей среды, но и от «традиционалистской связанности» и религиозных верований (для подобных людей, как и для Ницше, «небеса пусты»). Так понятая личность восходит к предварившему Новое время Возрождению. В этом русле — концепция известного культуролога Л. М. Баткина, который полностью художественной явленности личности усмотрел в образе байроновского Каина, лермонтовского Демона, Сизифа у А. Камю, Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса» Т. Манна. Персонажи, подобные князю Мышкину и Алеше Карамазову у Достоевского, при этом рассматриваются как весьма жалкие существа, которые лишь «путаются под ногами» у других, более значительных лиц². Здесь личность мыслится как непременно исключительный, выдающийся индивид, бунтующий против всего и вся, что представляется далеко не беспорным.

XX век, не без оснований именуемый «эрой подозрений» (о разоблачительной герменевтике см. С. 132—133), ознаменовался также появлением концепций, с порога отвергающих личностное начало. Их можно назвать антиперсоналистскими. Подобные воззрения давали (и дают) о себе знать не только в философии, но и в художественной сфере. По словам И. П. Смирнова, современная литература в ее постмодернистской ветви тяготеет к тому, чтобы воспроизводить человеческую реальность как чудовищную: авторы «концептуализируют субъекта как ничем не контролируемую «машину желаний» <...>, как механико-органического монстра»³.

Истоки и корни личностного начала, резко активизировавшегося на протяжении двух последних столетий, таятся в весьма да-

¹ Пришвин М. М. Дневники. 1920—1922. М., 1995. С. 190.

² См.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 232—233.

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

леком прошлом. Фундамент для становления личности заложен в исторически ранних сообществах, о чем свидетельствует прежде всего обряд инициации: юноша приобщался к нормам жизни своего племени, включался в мир обязанностей перед ним. При этом, как отмечает английский исследователь, люди в составе родоплеменных сообществ были не только исполнителями социальных ролей, но и неповторимыми индивидами «со своим стилем и душой каждый»¹. Однако зона свободы человека в рамках жесткой ритуальной упорядоченности жизни была еще невелика.

Собственно как личность с ее атрибутами, обозначенными выше, человек стал проявлять себя значительно позже. В составе европейской культуры процесс становления и упрочения личностного начала шел на протяжении ряда веков. Античность (хотя она знала и Сократа, и софокловскую Антигону) представляла себе человека прежде всего не как свободно-ответственного субъекта, а как «живую вещь», всецело подвластную судьбе². Новые возможности и перспективы для становления личности дало христианство, что явственно сказалось уже в средние века. «Христианство,— отмечал русский философ начала XX столетия,— никогда не подчеркивало идеи личности, не муссировало этого понятия,— но подлинное утверждение личности заключалось во всех его чаяниях и велениях»³. Существенными рубежами упрочения личностного начала были эпохи Возрождения и романтизма. Искусство и художественная литература на протяжении Нового времени все более активно осваивали человеческую жизнь в ее личностном измерении.

В этот процесс в XIX в. с беспрецедентной целеустремленностью включилась русская литература. Опыты «самостоянья» человека здесь предстали как исполненные глубочайшего драматизма и связанные с заблуждениями, разочарованиями, страданиями. Едва ли не центр персонажной сферы отечественной литературной классики составили лица, притязающие на статус личности и действительно обладающие богатым личностным потенциалом, но его недостаточно реализующие (так называемые «лишние люди» — от Онегина до Версилова) или идущие дорогой к тупику (Раскольников, Иван Карамазов у Достоевского). С подобного рода персонажами русские писатели сопоставляют личностей состоявшихся. Их «классическим архетипом» является лирический герой стихотворений и романа в стихах Пушкина, в этом же ряду — Моцарт в одной из его маленьких трагедий и (совсем в иной вариации личностного существования) Гринев и Маша Миронова в «Капитанской дочке». Назовем и таких персонажей, как Рыжов в рассказе «Однодум» и Савелий Туберозов

¹ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 12.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. С. 277, 503—508.

³ Мейер А. А. (А. Ветров) Во что сегодня верит Германия? Пг., 1916. С. 29.

в «Соборьянах» Н. С. Лескова, Пьер Безухов и Левин у Л. Н. Толстого, Алеша Карамазов у Ф. М. Достоевского, Алексей Турбин и Мастер у М. А. Булгакова, доктор Живаго у Б. Л. Пастернака. Вспомним также лирическую героиню стихотворений и поэм А. А. Ахматовой.

Как видно, личностное начало становится предметом широкого художественного освоения на протяжении последних двух столетий, начиная с эпохи романтизма. Говоря в этом ракурсе о русской литературной классике, философы и литературоведы (Н. А. Бердяев, еще более — С. А. Аскольдов¹, а также М. М. Бахтин) обращаются прежде всего к романам Достоевского. «Рождение Достоевского из Гоголя, личности из характера»². Корректируя эту бахтинскую формулу, заметим, во-первых, что едва ли не максимум явленности личностного начала в отечественной классике запечатлело творчество Пушкина. Во-вторых, художественное освоение человеческой реальности в ее личностном измерении не только не исключает, но и предполагает воссоздание *характеров* персонажей, лирических героев, рассказчиков-повествователей.

* * *

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

3. ТЕМАТИКА ИСКУССТВА

§ 1. ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА «ТЕМА»

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

Во-первых, темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это — значения ключевых слов, то, что ими фиксируется. Так, В. М. Жирмунский мыслил тематику как сферу семантики художественной речи: «Каждое слово, имеющее вещественное зна-

¹ См.: Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. I. Пг., 1922. С. 2—3.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 324.

чение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия. <...> В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; например, для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как «грустный», «томный», «сумерки», «печаль», «гробовая урна» и т. п.»¹. Подобным же образом термин «тема» издавна используется в музыковедении. Это — «наиболее яркий <...> музыкальный фрагмент», элемент структуры, который «представляет от данного произведения» — то, что «запоминается и узнается»². В данной терминологической традиции тема сближается (если не отождествляется) с *мотивом* (см. с. 279—283). Это активный, выделенный, акцентированный компонент художественной ткани.

Другое значение термина «тема» насущно для разумеения познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и характеризует не элементы структуры, а прямую сущность произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения — это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б. В. Томашевский назвал *главной* темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне (уже не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, — это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей»³.

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

Художественная тематика сложна и многопланова. На теоретическом уровне ее правомерно рассмотреть как совокупность трех начал. Это, во-первых, онтологические и антропологические универсалии, во-вторых — локальные (порой, однако, весьма масштабные) культурно-исторические явления, в-третьих — феномены индивидуальной жизни (прежде всего — авторской) в их самоценности.

¹ Жирмунский В. М. Задачи поэтики (1919, 1923)//Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30.

² Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 5, 8.

³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика (1925). М., 1996. С. 176—178. См. также: Жолковский А. К., Шеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир»// Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 150; Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 228—236.

§ 2. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

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

Неизменно значим и необычайно богат, далее, *антропологический* аспект художественной тематики. Он включает в себя, во-первых, собственно духовные начала человеческого бытия с их антиномиями (отчужденность и причастность, гордыня и смирение, готовность созидать или разрушать, греховность и праведность и т. п.); во-вторых, сферу инстинктов, связанную с душевно-телесными устремлениями человека, каковы либидо (половая сфера), жажда власти, влечение к материальным благам, престижным вещам, комфорту и т. п.; в-третьих, то в людях, что определяется их полом (мужество, женственность) и возрастом (детство, юность, зрелость, старость); и, наконец, в-четвертых, это надэпохальные ситуации человеческой жизни, исторически устойчивые формы существования людей (труд и досуг, будни и праздники; мирная жизнь и войны либо революции; жизнь в своем доме и пребывание на чужбине либо странствия; гражданская деятельность и частная жизнь и т. п.). Подобные ситуации составляют сферу действий и усилий, нередко — поисков и приключений, стремлений человека к осуществлению определенных целей.

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

В своем обращении к вечным темам искусство оказывается сродным и близким онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека (антропологии). Преломление в искусстве бытийных констант стало предметом пристального рассмотрения философами эпохи романтизма, а также учеными школ мифологических (братья Гримм в Германии, Ф. И. Буслаев в России) и неомифологических (Н. Фрай)¹, психоаналитического искусствоведения, ориентирующегося на труды З. Фрейда и К. Г. Юнга.

¹ Всемирный резонанс имела работа Н. Фрая, где утверждалось, что ритуально-мифологические архетипы составляют основу писательского творчества, определяя облик едва ли не всех литературных жанров (*Frye N. Anatomy of criticism*. Princeton, 1957). Русский перевод см. в: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. Из числа отечественных работ о «вечных темах» литературы назовем: *Мелетинский Е. М. О литературных архетипах*. М., 1994.

В последнее время появился ряд серьезных работ, в которых исследуется причастность мифологической архаике литературного творчества близких нам эпох (труды Г. Д. Гачева, Е. М. Мелетинского, И. П. Смирнова, В. И. Тюпы, В. Н. Топорова). Особого внимания заслуживают теоретические обобщения Д. Е. Максимова. Констатируя огромную значимость универсалий, восходящих к архаике, для литературы *всех* эпох, ученый вместе с тем говорил о «мифопоэтической традиции» в литературе XIX—XX вв. как явлении *невсеобъемлющем*, локальном. Эта традиция, утверждает Максимов, тянется от «Божественной комедии» Данте и поэм Мильтона к «Фаусту» Гете и мистериям Байрона; она активизируется после Вагнера, в частности — в символизме. Ученый не соглашается с широко бытующим представлением о тотальном мифологизме искусства и литературы: «Нельзя одобрить то необузданное литературоведческое фантазирование в мифологических толкованиях современных художественных произведений <...>, которым часто увлекаются серьезные и эрудированные ученые»¹. Это суждение, на наш взгляд, совершенно справедливо. Собственно мифологическое и мифопоэтическое начало и (шире) сфера бытийных универсалий (при всей ее важности) далеко не исчерпывают того, что художественно познается и осваивается. Это лишь одна из граней тематики искусства.

§ 3. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМАТИКИ

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

Литературой постигаются черты племен, народов, наций, религиозных конфессий, свойства государственных образований и крупных географических регионов, обладающих культурно-исторической спецификой (Западная и Восточная Европа, Ближний и Дальний Восток, латиноамериканский мир и т. п.). Присущий подобным общностям тип сознания (менталитет), укорененные в них (в жизни как народа в целом, так и «образованного слоя») культурные традиции, формы общения, бытовой уклад с его обычаями неизменно отзываются в плодах художественной деятельности. И в произведениях искусства неминуемо входят такие реалии жизни тех или иных народов и эпох, как земледельческий труд и охота, чиновничья

¹ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 201.

служба и торговля, дворцовый и церковный обиход; бои быков и дуэли; научная деятельность и техническое изобретательство. В художественных произведениях преломляются также национально специфичная ритуально-обрядовая сторона жизни, ее этикетность и церемониальность, имеющие место как в древности и средневековье¹, так и в близкие нам эпохи, яркие свидетельства чему — романная дилогия П. И. Мельникова-Печерского и «Лето Господне» И. С. Шмелева.

Наличие в искусстве культурно-самобытных начал было ясно и «программно» осознано эстетикой романтизма, которому присущи интерес к традициям национальных культур, принцип «народности и местности» (О. Сомов), неприятие установок классицизма, по преимуществу универсалистских, ратовавших за античные художественные ценности как абсолютные и всеобщие. Присутствие в произведениях атмосферы данного места и времени считал неотъемлемым свойством подлинного, рожденного жизнью, органического искусства Ап. Григорьев. О том, что для упрочения и обогащения культуры народа важно обращение писателей к «национальным темам» и мыслям о «родном крае», говорил один из ведущих американских критиков середины XIX в. Э. О. Дайкинк². Подобные суждения неоднократно высказывались и в нашем столетии. Так, испанский писатель М. де Унамуно утверждал, что мы должны искать человека «в глубинах местного и частного»; что «живая, плодотворная универсальность <...> свойственна каждому отдельному человеку лишь постольку, поскольку одета плотью нации, религии, языка и культуры»; что «бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час, в своей стране, в своей эпохе». Из этих суждений о человеке как укорененном в культурно-историческом бытии Унамуно делал вывод о предмете художественного познания: «Поэты всех времен» были заняты «вопросами нации, религии, языка и родины». И еще: «Шекспир, Данте, Сервантес, Ибсен принадлежат всему человечеству как раз в силу того, что один из них был англичанин, другой — флорентиец, третий — кастилец, четвертый — норвежец»³.

К этому правомерно добавить, что художественные произведения запечатлевают не одни только особенности жизни той страны и того народа, к которым принадлежит автор. В творениях искусства так или иначе (и от эпохи к эпохе все в большей мере) ощутим воздух мировой культуры, дает о себе знать интерес художников, и в частности писателей, к бытию разных народов, стран, регионов. Так, в литературе укоренен жанр путешествий в чужие земли,

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

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

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

чертами которого в какой-то мере обладает уже гомеровская «Одиссея». Вспомним «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, байроновское «Паломничество Чайльд Гарольда». Национальная экзотика стала весьма существенным предметом воссоздания в поэзии романтизма. Как целеустремленный и программный выход литературы за рамки *своей* национальной тематики исторически симптоматична поздняя книга И. В. Гете «Западно-восточный диван», где, как заметил современник писателя, осуществлен опыт расширения автором собственной индивидуальности и преодоления односторонности. Образы Дон Жуана, Фауста, Дон Кихота, выросшие на совершенно определенной национальной почве, позже стали достоянием общеевропейской культуры.

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

Искусство (от эпохи к эпохе все в большей степени) осваивает жизнь народов, регионов и всего человечества в ее исторической динамике. Оно проявляет пристальный интерес к прошлому, нередко весьма далекому. Таковы сказания о подвигах, былины, эпические песни, баллады, историческая драматургия и романистика. Предметом художественного познания становится также и будущее (жанры утопии и антиутопии). Но наиболее важна для искусства современность автора. «Жив только тот поэт, — утверждал Вл. Ходасевич, — который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени»¹. Современность писателя — это своего рода художественная «сверхтема», давшая о себе знать и в пьесах Аристофана и Мольера, и в «Божественной комедии» А. Данте, но возобладавшая лишь в литературе XIX в., которая создала широкие художественные панорамы и при этом обращалась к насущнейшим вопросам своего времени, к его отличительным чертам и болевым точкам. Об этом свидетельствуют романы Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, Г. Флобера и Э. Золя; А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, а также многие произведения отечественной классики, которые выходят за рамки романного жанра («Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, сатирическая проза М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Эта традиция не исчерпала себя и в XX столетии, хотя многое в его искусстве шло и идет вразрез с ней. Так, литература символистской и акмеистской ориентации оказалась в значительной мере замкнутой в салонно-кружковой, внутривидоведческой сфере, отторгну-

¹ Ходасевич Вл. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 371.

той от большой современности, если можно так выразиться. Позже, в эпоху тотальной ломки национального бытия и ожесточенной борьбы с «проклятым прошлым» связь литературного творчества с современностью, настойчиво декларирующаяся, понималась узко и искаженно. Реальность наступившей эпохи осознавалась не в качестве некой многоплановой целостности, а лишь как арена ожесточенной и бескомпромиссной борьбы: внутрилитературной (представления формальной школы и, в частности, мысль Ю. Н. Тынянова о том, что в литературной борьбе нет правых и виноватых, а есть победители и побежденные¹) и общественно-политической, социально-классовой, партийной (методология марксистского литературоведения, именованная «конкретно-исторической» и официально провозглашавшаяся единственно правильной).

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

В то же время писатели советской эпохи, несмотря на крайне неблагоприятные условия для художественного творчества, создали ряд произведений, где их время освещалось правдиво и глубоко, в соответствии с традицией, восходящей к XIX в. Таковы повести и рассказы А. П. Платонова, романы М. А. Булгакова, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Реквием» А. А. Ахматовой, позже проза А. И. Солженицына, Г. Н. Владимова, В. И. Белова, В. Г. Распутина, В. М. Шукшина, В. П. Астафьева, Е. И. Носова. На происшедшие в 1990-е годы перемены активно отозвались своей художественной прозой Солженицын, Распутин, а также Б. П. Екимов.

Художественные произведения разных стран и эпох с неотразимой убедительностью свидетельствуют о богатстве, разнообразии, «многочувье» культурно-исторической реальности. Будучи ее зеркалом, искусство оказывается сродным таким областям научного знания, как этнография и история. «Произведения художественной литературы и искусства — важный источник для понимания менталитета времени их создания <...> и для знания конкретных «исторических обстоятельств», особенно быта <...>, тем самым художественная литература и искусство приобретают значение источников, важных для историографических наблюдений»². К этим словам авторитетного историка, совершенно справедливым, добавим следующее: культур-

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С. 182.

² Шмидт С. О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997. С. 115.

но-исторический аспект тематики художественных произведений во многом определяет их целостный облик, формальную организацию, структуру, а потому достоин самого пристального литературоведческого рассмотрения.

§ 4. ИСКУССТВО КАК САМОПОЗНАНИЕ АВТОРА

Наряду с темами вечными (универсальными) и национально-историческими (локальными, но в то же время надындивидуальными) в искусстве запечатлевается духовно-биографический опыт самих авторов. При этом художественное творчество выступает как самопознание, а в ряде случаев и в качестве акта сотворения художником собственной личности, как деятельность житнетворческая. Эта сторона тематики искусства может быть названа *экзистенциальной* (от *лат.* *existentio* — существование). Она ярко явлена уже в таких произведениях средневековой литературы, как «Исповедь» Блаженного Августина, «История Абельяровых бедствий», «Божественная комедия» А. Данте, «Житие Аввакума Петрова», которые предварили автобиографическую прозу последних двух-трех столетий (от «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо и ранней трилогии Л. Н. Толстого до повестей Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева эмигрантского периода). Художественное самопознание и запечатление авторских экзистенций безусловно доминирует в лирике, которая по преимуществу «автопсихологична» (см. С. 327—330).

Самораскрытие автора, имеющее во многих случаях исповедальный характер, составило весьма существенный пласт литературы ряда эпох, в особенности же XIX и XX столетий¹. Писатели неустанно рассказывают о себе, о своих духовных обретениях и свершениях, о драматических и трагических коллизиях собственного существования, о сердечных смутах, порой о заблуждениях и падениях. К месту вспомнить трагически исповедальных «Демона» М. Ю. Лермонтова, «Поэму без героя» А. А. Ахматовой, атмосферу блоковской лирики. Вот стихотворение поэта (1910) с эпиграфом из А. А. Фета «Там человек сторел»:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар.

«Я думаю,— писал Блок,— что великие произведения искусства

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

выбираются историей лишь из числа произведений «исповеднического» характера». «Чем сильнее лирический поэт, — отмечал он, говоря об А. П. Григорьеве, — тем полнее судьба его отражается в стихах»¹.

Художественное самопознание может захватывать не только сферу духовно-биографическую, но и область «психофизиологическую». Вспомним мандельштамовский Петербург, «...знакомый до слез, до прожилков, до детских припухлых желез».

Обращаясь к «персональной» тематике, авторы нередко создают своего рода личные мифы, что весьма характерно для XX в., особенно для символистского искусства. Поэтам начала столетия было свойственно чувство значимости собственного присутствия в мире, благое и опасное одновременно. «Весьма вероятно, что наше время — великое и что именно мы стоим в центре жизни, т. е. в том месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки», — писал А. А. Блок. И утверждал, что всем его современникам подобает «писать дневники»². Жизнь подтвердила эти суждения. Дневниковое начало явственно в эссеистике В. В. Розанова. На протяжении нескольких десятилетий были написаны беспрецедентно богатые дневники М. М. Пришвина и К. И. Чуковского, лишь ныне ставшие достойным читающей публики.

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

Личностный и автобиографический пласт художественной тематики приковал к себе внимание сторонников биографического метода в литературоведении. К нему обращались французский критик Ш. Сент-Бёв и представители импрессионистической критики рубежа XIX—XX вв.: Р. де Гурмон во Франции, И. Ф. Анненский и Ю. И. Айхенвальд в России. Связи между личностью автора и его произведениями неизменно приковывают к себе внимание биографов писателей. Таковы, например, книги «Байрон» А. Моруа, «Державин» В. Ф. Ходасевича, «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» Б. К. Зайцева, «Пришвин» А. Н. Варламова.

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

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 278, 514.

² Там же. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 69.

5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА КАК ЦЕЛОЕ

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

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

Но в составе художественной тематики есть и иная сторона. Искусство порой сосредоточивается на самом себе. Об этом свидетельствуют, во-первых, литературные произведения о художниках и их созданиях. К теме искусства настойчиво обращались писатели эпохи романтизма: И. В. Гете и Э. Т. А. Гофман; А. С. Пушкин («Египетские ночи»), Н. В. Гоголь («Портрет») и ряд других русских литераторов, что породило особые жанры (Künstlerroman, Künstlerroman). Эта традиция живет и в XX веке (вспомним романы «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Доктор Фаустус» Т. Манна, поэтическую книгу Р. М. Рильке «Сонеты к Орфею»). В этом же ряду — поэтические «Памятники» от Горация до Г. Р. Державина и А. С. Пушкина. К месту упомянуть и «Во весь голос» В. В. Маяковского.

Во-вторых, в произведениях стилизационного и пародийного характера, которые были особенно влиятельны в первые десятилетия нашего века, внимание писателей сосредоточивается на предшествовавших словесно-художественных формах. По словам А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, здесь имеют место «внутрилитературные» темы, реализующиеся в качестве «игры <...> на конструкциях и формулах». Предметом постижения и воссоздания при этом становятся «инструменты художественного творчества, каковы поэтический язык, сюжетные конструкции, традиционные формулы»³.

В составе литературного процесса темы внутрихудожественные весьма значимы⁴, но это все-таки момент вторичный. Они, как пра-

¹ Ходасевич Вл. О чтении Пушкина // Современные записки. Париж, 1924. Кн. 20.

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

³ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». С. 150—151.

⁴ См.: Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения». Генезис и поэтика. Пермь, 2000.

вило, не выдвигаются в центр литературной жизни. Доминанту тематики искусства составляет *внехудожественная* реальность. Искусство в его высоких образцах, как правило, не замыкается на самом себе.

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

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

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

Поэты нередко предпочитают открыто и прямо воплощаемым темам всяческие недосказанности. Так, Э. По утверждал, что искусству требуется «известная доза намека», которая «придает произведению <...> богатство»: «чрезмерные прояснения намеков, выведение темы на поверхность» превращают поэзию в «плоскую прозу»¹.

Суммируя сказанное, отметим, что важнейшую, неизменно доминирующую «сверхтему» искусства и литературы составляет человек

¹ По Э. Философия творчества//Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 121.

в различных его ипостасях. Здесь и его универсальные (антропологические) свойства, и черты, сформировавшиеся культурной традицией и окружающей средой, и неповторимо индивидуальные начала. Постигая «человеческую реальность», искусство настойчиво и упорно избегает абстракций, составляющих язык науки и философии, и неизменно запечатлевает эстетическую явленность бытия.

* * *

Познавательные начала искусства в XX в. стали предметом серьезных расхождений и споров. В концепциях, ориентированных на опыт авангардизма, широко бытует взгляд, полемически противопоставленный не только теории подражания, но и позднейшим суждениям об искусстве как освоении бытия. Утверждается, что художниками (в том числе и писателями) все создается и ничего не берется из действительности. Литература при этом мыслится как всецело погруженная в стихию языка (Р. Барт, о котором речь пойдет ниже, а также Т. Павел, М. Риффатер, Ф. Соллерс), и, ясное дело, понятие «тема» оказывается не в чести. Подобного рода теоретико-литературные концепции, отрывающие словесное искусство от реальности, предметности, «репрезентации», «референциальности», убедительно оспорены современным французским ученым А. Компаньоном¹.

Заметим, что скепсисом по отношению к тематическому «фундаменту» поэтических произведений были отмечены многие работы участников формальной школы. «Любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости,— характеризовал Ю. Н. Тынянов литературу сентиментализма,— все эти темы возникли в процессе работы как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнатный» отпор высоким грандиозным темам старших». Далее говорится о подстерегающей художника слова опасности оказаться пленником собственных тем: «В поэзии верность своим темам не вознаграждается». Тынянов полагает, что А. А. Ахматова оказалась «в плену собственных тем». «Но любопытно,— пишет он,— что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а *несмотря* на свои темы <...>, тема была интересна не сама по себе, она была жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана»². Эти суждения, смелые и оригинальные, заслуживают самого пристального внимания. Они звучат как своего рода предостережение от «тематического монотона» поэтического творчества и от игнорирования формальной, композиционно-стилистической стороны литературы. Вместе с тем низведение темы до «скрепы» художественной конструкции и тем более до способа реализации

¹ См.: Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл (1998). Пер. с фр. М., 2001. С. 113—162. Автор ссылается на созвучные ему труды Э. Ауэрбаха и П. Рикёра.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 173—174.

«стилистического задания» спорно и, на наш взгляд, односторонне. Тематика (если этот термин освободить от схематизирующей узости, от навязчивого социологизма, а также от абсолютизации роли мифопоэтического подтекста) составляет неотъемлемое и при этом фундаментальное начало художественных произведений.

4. АВТОР И ЕГО ПРИСУТСТВИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ

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

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

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

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

Но уже в античном искусстве дало о себе знать *индивидуально-авторское* начало, о чем свидетельствуют трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида и еще более явно — лирика Тибулла, Горация, Овидия. Индивидуальное и *открыто заявляемое* авторство в последующие эпохи проявляло себя все более активно и в Новое время возобладало над коллективностью и анонимностью.

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

На протяжении же двух последних столетий характер авторства заметно изменился. Решающую роль в этом сдвиге сыграла эстетика сентиментализма и в особенности романтизма, которая сильно потеснила и, можно сказать, отодвинула в прошлое принцип традиционализма: «Центральным «персонажем» литературного процесса стало не произведение, подчиненное канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не *стиль*, или *жанр*, а *автор*»¹.

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

Для теоретиков искусства XIX—XX вв., проявляющих пристальное внимание к индивидуальному авторству, оказались насущными понятия, обозначающие художественно-творческую способность (одаренность). Они передаются словами «гений» и «талант». Значение этих слов в одних случаях решительно разграничивается, в других, напротив, сближается и даже отождествляется. Гений, по утверждению Канта, — «это талант (дар природы), который дает искусству правила»; подлинное искусство — это «искусство гения», «любимца природы», коих немного. Носитель оригинальных идей, гений избегает следования тому, что достигнуто его предшественниками и противостоит духу подражания².

¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

² См.: Кант И. Критика способности суждения. С. 180—181, 192.

Об иных гранях дарования художника писал в 1930-е годы известный русский философ И. А. Ильин. По его словам, *талант* как способность создавать нечто нестереотипное и оригинальное, будучи необходимым условием деятельности в искусстве, вместе с тем не составляет единственной предпосылки появления произведений, в высоком смысле художественных, не знаменует «полноты художественного дара»: он насущен, но не самоценен, ибо способен сочетаться со «сквозняком в душе», и добавим, с нечувствием, безмыслием и иными негативными чертами. Призвание таланта, полагает Ильин, — осуществлять и выражать «творческое созерцание, т. е. воплощать в произведениях духовный опыт, обладающий значительностью и глубиной». Говоря об этом, философ прибегает к таким выражениям, как «духовное прозрение», «ясновидение художественного предмета», «обостренная отзывчивость». И формулирует вывод: «Талант, оторванный от творческого созерцания, пуст и беспочвенен»¹. Напомним и слова Е. А. Баратынского: «Дарование есть поручение».

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

В концепциях искусства XX в., ставящих в центр автора-творца, актуализировалась также категория «выражение». Пальма первенства здесь принадлежит итальянскому философу Бенедетто Кроче. Он понимал искусство как «эстетическое выражение» (*espressione — ital.*): впечатления и эмоции автора, подвергаясь эстетизации, творчески преобразуются в процессе и результате их выражения².

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

§ 2. ИДЕЙНО-СМЫСЛОВАЯ СТОРОНА ИСКУССТВА

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

¹ Ильин И. А. Талант и творческое созерцание // Ильин И. А. Одинокий художник. М., 1993. С. 262—272. Высказав весьма серьезные соображения общего характера, Ильин вместе с тем крайне прямолинейно и весьма тенденциозно применил их к литературе Серебряного века, по сути перечеркивая творчество таких поэтов, как Блок, Есенин, Ахматова.

² Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000. С. 29. Идеи Кроче получили развитие в: Коллингвуд Г. Дж. Принципы искусства (1938). М., 1999. С. 111—117.

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

Применительно к искусству и литературе слово «идея» используется в обоих значениях. В гегелевской эстетике и наследующих ее теориях художественная идея совпадает с тем, что традиционно именуется темой (см. с. 49—50). Это — постигнутая и запечатленная творцом произведения бытийная сущность. Но чаще и настойчивее об идее в искусстве говорилось (и в XIX, и в XX вв.) как о сфере авторской субъективности, как о *выраженном* в произведении комплексе мыслей и чувств, принадлежащих его создателю.

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

Художественная идея (концепция автора), присутствующая в произведениях, включает в себя как направленную интерпретацию и оценку автором определенных жизненных явлений (что подчерки-

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

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

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

вали просветители от Дидро и Лессинга до Белинского и Чернышевского), так и воплощение философического взгляда на мир в его целостности, которое сопряжено с духовным самораскрытием автора (об этом настойчиво говорили теоретики романтизма).

Мысль, выражаемая в произведении, всегда эмоционально окрашена. Художественная идея — это своего рода сплав обобщения и чувства, который вслед за Гегелем В. Г. Белинский в пятой статье о Пушкине назвал *пафосом* («пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею»¹). Именно это отличает искусство от беспристрастной науки и сближает его с публицистикой, эссеистикой, мемуарами, а также с повседневным постижением жизни, тоже насквозь оценочным. Специфика же собственно художественных идей заключается не в самой по себе их эмоциональности, а в направленности на мир в его эстетической явленности, на чувственно воспринимаемые формы жизни.

Художественные идеи (концепции) отличаются от научных, философских, публицистических обобщений их местом и ролью в духовной жизни человечества. Они нередко предваряют позднейшее миропонимание, о чем писали Шеллинг и Ап. Григорьев. Эта мысль, восходящая к романтической эстетике, обоснована М. М. Бахтиным. «Литература <...> часто предвосхищала философские и этические идеологии. <...> У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся <...> проблемам». В момент рождения «он их слышит подчас лучше, чем более осторожный «человек науки», философ или практик. Становление мысли, этической воли и чувства, их блуждания, их еще не оформленное нащупывание действительности, их глухое брожение в недрах так называемой «общественной психологии» — весь этот не расчлененный еще поток становящейся идеологии отражается и преломляется в содержании литературных произведений»². Подобная роль художника — как предвестника и пророка — осуществлена, в частности, в социально-исторических концепциях «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и «Войны и мира» Л. Н. Толстого, в повестях и рассказах Ф. Кафки, заговорившего об ужасах тоталитаризма еще до того, как он упрочился, и во многих других произведениях.

Вместе с тем в искусстве (прежде всего словесном) широко запечатлеваются идеи, концепции, истины, уже (и порой весьма давно) упрочившиеся в общественном опыте. Художник при этом выступает как рупор традиции, его искусство дополнительно подтверждает общеизвестное, его оживляя, придавая ему остроту, сиятельность и новую убедительность. Произведение подобной содержательной наполненности проникновенно и волнующе напоминает людям о том, что, будучи привычным и само собой разумеющимся, оказалось по-

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 7. С. 312.

² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). М., 1993. С. 22—23.

лузабытым, стертым в сознании. Искусство в этой его стороне воскрешает старые истины, дает им новую жизнь. Вот образ народного театра в стихотворении А. Блока «Балаган» (1906): «Тащитесь, траурные клячи,/Актеры, правьте ремесло,/Чтобы от истины ходячей/Всем стало больно и светло» (курсив мой.— В. Х.).

Как видно, искусство (воспользуемся суждением В. М. Жирмунского) проявляет пристальный интерес и к тому, что «принесла с собой новая эпоха», и ко всему издавна укорененному, к «отстоявшимся» умонастроениям¹.

§ 3. НЕПРЕДНАМЕРЕННОЕ В ИСКУССТВЕ

К рациональному освоению, к собственно *осмыслению* реальности художественная субъективность далеко не сводится. «В каждом подлинном поэтическом произведении все должно быть намеренным и все инстинктивным», — замечал Ф. Шлегель². Подобные суждения неоднократно высказывались и впоследствии. Автор, по словам А. Камю, «неизбежно говорит больше, чем хотел»³. С предельной резкостью на этот счет высказался П. Валери: «Если бы птица знала, о чем она поет, зачем поет и что — в ней поет, то она бы не пела»⁴.

В произведениях искусства неизменно присутствует нечто запретное взглядам и творческим намерениям их создателей. По мысли Д.С. Лихачева, в составе авторской субъективности различимы два ее важнейших компонента: слой «активного воздействия на читателя» (слушателя, зрителя), т. е. сфера сознательных и направленных утверждений (мыслей и связанных с ними чувств), и слой «пассивный» (он определен ученым как «мировоззренческий фон»), который «приходит» в произведение от укорененных в обществе представлений непроизвольно, как бы минуя авторское сознание⁵. Эти две формы авторской субъективности правомерно соотносить с тем, что известный испанский философ первой половины нашего века Х. Ортега-и-Гассет обозначил как *идеи* («плоды интеллектуальной деятельности», порождаемые сомнениями и сопряженные с проблемами, обсуждениями, спорами) и *верования* (сфера духовной устойчивости, мирозерцательных аксиом: «каркас нашей жизни», «та твердая почва», на которой мы живем и трудимся, «идеи, которые суть мы»)⁶. Аспекты художественной субъективности, о которых идет

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

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 52.

³ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 93.

⁴ Валери П. Об искусстве/Пер. с фр. М., 1976. С. 140.

⁵ См.: Лихачев Д. С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. М., 1989. С. 130—131.

⁶ Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1991. С. 463, 472.

речь, можно обозначить как рефлексивный и нерефлексивный. Это разграничение двух сфер авторского сознания было намечено еще Н. А. Добролюбовым в статье «Темное царство», где речь шла о том, что для творчества писателя наиболее значимы не его теоретические воззрения, рациональные и систематизированные, а непосредственно-оценочное отношение к жизни, названное *миросозерцанием*. Идя за Добролюбовым, Г. Н. Поспелов рассмотрел *непосредственное идеологическое познание жизни* как источник художественного творчества.

Нерефлексивная, непреднамеренная, часто имперсональная субъективность многопланова. Это прежде всего те «аксиоматические» представления (включая верования), в мире которых живет создатель произведения, будучи укоренен в определенной культурной традиции (см. с. 362—367). Это также «психоидеология» общественной группы, к которой принадлежит писатель и которой придавали решающее значение литературоведы-социологи 1910—1920-х годов во главе с В. Ф. Переверзевым. Это, далее, вытесненные из сознания художника болезненные комплексы, в том числе сексуальные, которые изучал З. Фрейд. И, наконец, это надэпохальное, восходящее к исторической архаике «коллективное бессознательное», могущее составлять «мифопоэтический подтекст» художественных произведений, о чем говорил К. Г. Юнг. По его словам, творческий процесс складывается из «бессознательного одухотворения архетипа»; произведение обладает «символизмом, уходящим в неразличимую глубину и недоступным сознанию современности»¹.

В искусствоведении и литературоведении истекшего столетия несознаваемые и имперсональные стороны авторской субъективности нередко выдвигаются на первый план и при этом абсолютизируются. Творческая воля, сознательные намерения, духовная активность художника обходятся молчанием, недооцениваются либо игнорируются по существу. Ограничиваясь рассмотрением внерациональных граней авторской субъективности, ученые нередко попадают в этически не безупречное положение своего рода соглядатаев — людей, подсматривающих за тем, что художник либо не сознает, либо хочет скрыть от непрощенных свидетелей. Не без оснований Н. Саррот нашу гуманитарную современность охарактеризовала как эру подозрений.

Прав был Н. А. Бердяев, заметив, что в начале XX в. (имеются в виду сторонники психоаналитического подхода к искусству: З. Фрейд и его последователи) «о человеке были сделаны большие разоблачения, было открыто подсознательное в нем». Ученые, утверждал философ, «очень преувеличили» свое открытие и «признали почти

¹ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 230, 225.

законом, что в своей мысли и в своем творчестве человек всегда скрывает себя и что нужно думать о нем обратное тому, что он сам о себе говорит»¹. Я. Мукаржовский, известный чешский филолог-структуралист, в противовес сторонникам психоаналитического подхода к искусству, утверждал, что основной фактор впечатления, вызываемого художественным произведением,— это авторская *преднамеренность*, что именно она соединяет воедино отдельные части произведения и придает смысл сотворенному². С подобными суждениями нельзя не считаться. Преднамеренное и непреднамеренное — это, на наш взгляд, в равной мере необходимые стороны художественной субъективности. И они в большей мере взаимодополняющи и дружелюбны, нежели полярны и враждебны одно другому.

§ 4. ВЫРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭНЕРГИИ АВТОРА. ВДОХНОВЕНИЕ

Художественная субъективность включает в себя (помимо осмысления жизни и стихийных «вторжений» душевной симптоматики) также переживание автором собственной творческой энергии, которое издавна именуется *вдохновением*. Дело в том, что автор ставит перед собой и решает задачи собственно созидательные. Они связаны и с работой воображения (создание вымышленных образов), и с тем, что называют *композиционными и стилистическими заданиями* (В. М. Жирмунский).

Решению собственно творческих задач так или иначе сопутствует напряженная сосредоточенность на них автора, всецелая в них погруженность, связанная и с «муками творчества», и, главное, с радостным ощущением собственных возможностей, способностей, дарований, и с особого рода душевным подъемом, о котором говорит Сократ в платоновском диалоге «Ион»: поэты «слагают свои прекрасные поэмы <...> лишь в состоянии вдохновения и одержимости»; «исступленность» творца, которым «овладевают гармония и ритм», — это «божественная сила», и без нее цель художника достигнута быть не может³.

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

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

¹ Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 318.

² См.: Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве//Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 240.

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

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

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

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

А вот строки А. А. Ахматовой о завершении поэтического томления:

Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(«Творчество», из цикла «Тайны ремесла»)

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

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

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

Печать творческого напряжения неизменно ложится на созданное произведение. Об этой неявной, но весьма существенной грани художнической субъективности в XX в. писали неоднократно².

Данная сторона художнической субъективности (внесмысловая, созидательная, энергичная) тоже порой абсолютизируется в ущерб всем иным. Так, в статье 1919 г. «Утро акмеизма» О. Э. Мандельштам

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

² См.: Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 226; Шпет Г. Г. Литература//Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 576. Тарту, 1982. С. 150; Пастернак Б. Л. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 230; Валери П. Об искусстве. С. 337.

утверждал, что художник — это человек, «обуянный духом строительства», для которого то или иное мироощущение — всего лишь «орудие и средство, как молоток в руках каменщика»¹.

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

Вместе с тем многие высокие художественные творения имеют колорит непринужденной легкости, артистизма, веселости, «моцартианства», как порой выражаются, — колорит, столь характерный для поэзии Пушкина. Здесь искусство обнаруживает свои связи с игрой.

§ 5. ИСКУССТВО И ИГРА

Игра — это деятельность, содержащая цель в себе самой. В ней выражаются избыток сил и веселость духа. Для игры характерна атмосфера легкости, неозабоченности, беспечности. В своей знаменитой работе «*Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре*» нидерландский философ Й. Хейзинга писал: «Настроение игры есть отрешенность и восторг — священный или просто праздничный <...>. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку»³. Игровое начало глубоко значимо в составе человеческой жизни. Оно, как мы уже отмечали (см. с. 46), составляет один из атрибутов личностного существования. Вся человеческая культура, согласно Хейзинге, возникла из игры.

Мыслители XIX—XX вв. неоднократно отмечали огромную значимость игрового начала в жизни и искусстве. Об игровом аспекте эстетики Канта мы уже говорили. В «Письмах об эстетическом воспитании» (письмо 15) Ф. Шиллер утверждал, что человек только тогда становится в полной мере самим собой, когда он играет. «Все священные игры искусства, — писал Ф. Шлегель, — суть не что иное, как отдаленное воспроизведение игры мироздания»⁴.

Писатели и ученые (Л. Толстой, Т. Манн, В. Ф. Переверзев) говорили даже, впадая в односторонность, что искусство является игровой деятельностью по своей сути, что это — своеобразный вид игры. Ф. Ницше и его последователи, ратуя за максимальное привне-

¹ *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. С. 168—169.

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

³ *Хейзинга Й.* *Homo ludens.* В тени завтрашнего дня/Пер. с нидерл. М., 1992. С. 152. См. также: *Иванов Вяч.* Культура как умное веселие народное//*Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 64—65.

⁴ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 64.

сение в искусство игровой легкости, отвергали напряженную серьезность и духовную «отягощенность» художественной деятельности. В подобном же духе высказываются представители современного постструктурализма, для которых словесное искусство — это игра риторических фигур, «танец пера». Р. Барт, всемирно известный французский филолог, представитель структурализма и постструктурализма, понимал писательскую деятельность и читательское восприятие как игру с языком, при которой главное — это удовольствие, получаемое от текста, ибо в искусстве «ароматная сочность» важнее знаний и мудрости¹.

Подобного рода абсолютизация игрового начала художественной деятельности уязвима, ибо она догматически сужает сферу искусства. А. А. Ухтомский, который был не только прославленным ученым-физиологом, но и замечательным гуманистом, имел достаточные основания для резкой полемики с пониманием искусства как развлекающей и убажывающей игры: «Искусство, ставшее только делом «удовольствия и отдыха», уже вредно,— оно свято и бесконечно только до тех пор, пока судит, жжет, заставляет гореть. <...> Бетховен творил не для человеческого «удовольствия», а потому, что страдал за человечество и будил человека бесконечными звуками»².

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

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

Охарактеризованные выше грани художнической субъективности, которая весьма разнородна — особенно в искусстве XIX—XX вв., — составляют образ автора как целого человека³. Справедливы слова

¹ См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с фр. М., 1989. С. 569.

² Ухтомский А. А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 273—274.

³ Понятие «образ автора» было одним из опорных в литературоведческих трудах В. В. Виноградова (см.: Чудаков А. П. В. В. Виноградов и его теория поэтики//Чудаков А. П. Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 227—247).

М. М. Бахтина о том, что «автор-творец» помогает нам «разобраться в авторе-человеке»¹. Связям творчества писателя с его индивидуальностью и судьбой придавали решающее значение сторонники биографического метода, впервые примененного французским критиком Ш. О. Сент-Бёвом, автором монументального труда «Литературно-критические портреты» (1836—1839)².

Деятельность писателя, который так или иначе «опредмечивает» в произведении свое сознание, естественно, стимулируется и направляется его биографическим опытом и жизненным поведением. По словам Г. О. Винокура, «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» самого поэта³. Сходные мысли неоднократно выражали писатели и поэты. «Жизнь и поэзия — одно», — утверждал В. А. Жуковский. Эти формулы, однако, нуждаются в уточнении. Наличествующий в произведении автор *не* тождествен облику автора реального. Например, А. А. Фет в своих стихах воплощал совсем иные грани своей индивидуальности, нежели те, что давали о себе знать в его повседневной деятельности помещика. Нередки весьма серьезные расхождения и радикальные несоответствия между художественной субъективностью и жизненными поступками и бытовым поведением писателя. Так, «реальный» К. Н. Батюшков, болезненный и не уверенный в себе, был разительно не похож на того эпикурейца и страстного любовника, каким нередко рисовал себя в стихах.

Образ автора в произведении и облик автора реального, однако, неминуемо связаны. В статье «О задачах познания Пушкина» (1937) известный русский философ С. Л. Франк писал: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт, но все же его духовный опыт»⁴. Подобным же образом осознавал художественное творчество Б. Л. Пастернак, полагавший, что существо гения «покоится в опыте реальной биографии <...>, его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья»⁵. Именно таков, по-видимому, наиболее достойный, оптимальный вариант отношения реального автора к его художественной деятельности.

Облик писателя и его жизнь нередко оказываются для его современников и потомков предметом пристального интереса и уважительного внимания, становясь самостоятельно значимой культурной цен-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 317, 10.

² См.: Сент-Бёв Ш. О. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970.

³ Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927. С. 82—83.

⁴ Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 433.

⁵ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. С. 252. О том же см.: Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8. С. 379, 484, 552.

ностью. Имея в виду биографический и художественный опыт Гл. Успенского, Л. Толстого, Чехова, Блока, а также суждения Короленко о Белинском, современный литературовед справедливо утверждает: «...подход к писателю, когда его «живой образ» становится в один ряд с «лучшими созданиями» <...>, характерен для русской культурной традиции»¹.

Здесь к месту вспомнить укорененный в современной гуманитарной сфере термин *ответственность*. Ответственность художника двоякая: во-первых — перед искусством, во-вторых — перед жизнью. Эта ответственность — не рассудочно-моральное долженствование, а ясное и неколебимое ощущение насущности именно этих действий в первичной реальности и именно этих творческих концепций: художественных тем и смыслов, построений, слов, звуков. Писатель необходимо причастен внехудожественному бытию как своими поступками, умонастроениями, переживаниями, так и созданными им произведениями.

Будучи прежде всего неповторимой творческой индивидуальностью, автор, подобно любому человеку, является вместе с тем (независимо от того, в какой мере он это осознает) также представителем определенной части социума, что неизменно накладывает свою печать на его взгляды, психологию, поведение и, конечно же, на его художественную деятельность (подробнее об этом см. разд. «Генезис литературного творчества»). Поэтому глубоко значимы (как для «обычных читателей», так и для литературоведов-профессионалов) и принадлежность писателя его поколению, и наследуемые им традиции, и его причастность к национальной жизни, определенному социальному слою или группе (кружок, салон, партия), тому или иному течению общественной мысли, «микросреде» (условия воспитания, семья, бытовое окружение) и т. п.

§ 7. КОНЦЕПЦИЯ СМЕРТИ АВТОРА И ЕЕ КРИТИКА

В XX в. бытует и иная точка зрения на авторство, противоположная той, которая излагалась и обосновывалась выше. Согласно ей, художественная деятельность изолирована от духовно-биографического опыта создателя произведения.

С предельной жесткостью о разности между автором как реальным лицом и тем, каким он явлен в своих созданиях, полемизируя с Сент-Бёвом, писал Марсель Пруст. По его мысли, только в книгах писателя сказывается его подлинное и глубинное «я», тогда как в повседневной жизни, где проявляются наши привычки и пороки, наличествует лишь его «внешнее я». И еще резче: существует «пропасть, отделяющая писателя от человека»². В том же духе — одно из

¹ Петрова М. Г. Короленко (разд. «Писательский лик»)/Русская литература рубежа веков (1980-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 461.

² Пруст М. Против Сент-Бёва. М., 1999. С. 36—40.

суждений Х. Ортеги-и-Гассета: «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим «человеческим» путем; миссия другого — создавать несуществующее. <...> Жизнь — это одно, Поэзия — нечто другое»¹. Работа, откуда взяты эти слова, называется «Дегуманизация искусства» (1925).

В последние десятилетия идея дегуманизации искусства породила концепцию смерти автора. По словам Р. Барта, ныне исчезает миф о писателе как «священном носителе высших ценностей». Прибегая к метафоре, ученый называет автора Отцом текста, характеризуя его как деспотичного и самодержавного. И утверждает, что в тексте «нет записи об Отцовстве» и личность писателя лишена власти над произведением, что с волей автора считаться не надо, ее следует забыть. Провозгласив, что Отец «мертв по определению», Барт резко противопоставляет автору *живой текст*. Ныне, полагает он, на смену Автору пришел Скриптор (т. е. пишущий), который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки»². Барт полагает, что автор — это некая полумнимость: его нет ни до написания текста, ни после того, как текст завершен; полноту власти над написанным имеет лишь читатель.

В основе бартовской концепции — идея безграничной активности читателя, его независимости от создателя произведения. Эта идея восходит к эстетике немецкого романтизма (В. Гумбольдт) и работам А. А. Потебни (см. с. 134). Но именно Р. Барт довел ее до крайности и противопоставил друг другу читателя и автора как не способных к общению, столкнул их лбами, поляризовал, заговорил об их неустранимой чуждости друг другу.

Концепция смерти автора, несомненно, имеет предпосылки и стимулы в художественной и околохудожественной практике нашего времени, когда на авансцену литературной жизни выдвигаются стратегии обретения успеха в его «общественном и материальном выражении», а проблемы стиля, тем более художественного смысла, отодвигаются в сторону³. Как предваряющая критика подобных установок ныне воспринимается суровое высказывание О. Э. Мандельштама о большинстве современных ему поэтов: это люди «не глядящие прямо в глаза, потерявшие вкус и волю к жизни, тщетно пытающиеся быть *интересными*, в то время как им самим *ничего не интересно*»⁴.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 242, 241.

² Барт Р. Смерть автора (1968). Удовольствие от текста (1973). Лекция (1977)// Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 419, 565, 567, 389. См. также: Фуко М. Что такое автор? (1969)// Фуко М. Воля к истине. М., 1996.

³ Берг М. Гамбургский счет//Новое лит. обозрение. № 25 (1997). С. 117.

⁴ Мандельштам О. Э. Армия поэтов (1923)//Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 217.

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

Не менее сурово и более мотивированно отозвался о концепции смерти автора в своей книге 1998 г. бывший ученик Р. Барта. Бартовский уход от диалога читателя с автором А. Компаньон охарактеризовал как дань «догматическому релятивизму» и счел непризнание значимости авторских намерений (интенций) источником «ряда несообразностей». Вывод ученого таков: «следует преодолеть ложную альтернативу “текст или автор”»³.

Автор, как видно, может быть устранен из художественных произведений и их текстов лишь посредством не весьма надежных интеллектуальных ухищрений.

* * *

Завершим разговор о художественной субъективности двумя цитатами, которые годились бы и на роль эпиграфа к данной главе. Н. М. Карамзин: «Творец всегда изображается в творении и часто против воли своей»⁴. В. В. Вейдле: «Без жажды поведать и сказаться <...> не бывает художественного творчества»⁵.

5. ТИПЫ АВТОРСКОЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ

В искусстве последних столетий (в особенности XIX—XX вв.) авторская эмоциональность неповторимо индивидуальна. Но и в ней неизменно присутствуют некие закономерно повторяющиеся начала. В художественных произведениях, иначе говоря, имеют место

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

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

³ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. С. 80, 99, 112.

⁴ Карамзин Н. М. Что нужно автору?//Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. 1984. Т. 2. С. 60.

⁵ Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000. С. 362.

обладающие устойчивостью «сплавы» обобщений и эмоций, определенные типы освещения жизни. Это героика, трагизм, ирония, сентиментальность и ряд смежных им феноменов. Данный ряд понятий и терминов широко используется в искусствоведении и литературоведении, но их теоретический статус вызывает разнотолки. Соответствующие явления в древнеиндийской эстетике обозначались термином «раса». Современные ученые (в зависимости от их методологических позиций) называют героику, трагическое, романтику и т. п. либо *эстетическими категориями* (большинство отечественных гуманитариев), либо категориями *метафизическими* (Р. Ингарден), либо видами *пафоса* (Г. Н. Пospelов), либо «*модусами художественности*», воплощающими авторскую концепцию личности и характеризующими произведение как целое (В. И. Тюпа), либо «эмоционально-ценностными ориентациями» (Т. А. Касаткина). Воспользовавшись термином научной психологии, эти феномены человеческого сознания и бытия можно назвать *мировоззренческими* (или мирозерцательно значимыми) эмоциями, которые присутствуют в искусстве в качестве «достояния» либо авторов, либо персонажей (изображаемых лиц). Подобные эмоции сопряжены с определенного рода жизненными явлениями и ценностными ориентациями людей и их групп. Они порождаются этими ориентациями и их воплощают.

§ 1. ГЕРОИЧЕСКОЕ

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

Героические поступки нередко являются самоцельным демонстрацией энергии и силы. Таковы легендарные подвиги Геракла, осуществленные не столько ради трусливого Эврисфея, сколько ради них самих. «В мире героической этики, — отмечает Аверинцев, — не цель освящает средства, но только средство — подвиг — может

освятить любую цель»¹. Нечто в этом роде — выходки озорного Васьки Буслаева, в какой-то мере — действия Тараса Бульбы, не знающего удержу в воинственном разгуле. От самоцельной героики ранних исторических эпох тянутся нити к индивидуалистическому самоутверждению человека Нового времени, «пик» которого — ницшеанская идея героического пути «сверхчеловека», воплощенная в книге «Так говорил Заратустра» и вполне резонно оспаривавшаяся впоследствии.

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

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

Русский XIX век и его литература ознаменовались присутствием героики радикального преобразования жизни, которая в начале XX столетия либо принималась и поднималась на щит как предвращение большевизма (статья В. И. Ленина «Памяти Герцена»), либо, напротив, подвергалась суровому осуждению («Героизм и подвижничество» С. Н. Булгакова).

В 1930—1940-е годы героическое рассматривалось апологетами социалистического реализма как своего рода центр искусства и литературы. «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем ста-

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

² Самосознание культуры и искусства XX века... С. 397.

новится любой», — языком массовой песни заявляла о себе сталинская эпоха. В этих словах явственна вульгаризация героического действия, которое по своей сути инициативно и свободно. Апология героики по принуждению — это демагогическое возведение в принцип человеческой несвободы.

Героическое в серьезном смысле — доминанта культуры и искусства ранних исторических этапов. Гегель считал «веком героев» догосударственные, «дозаконные» времена. Он полагал, что удел человека последующих эпох — воспоминания о временах героических¹. Сходные мысли высказывал историк Л. Н. Гумилев. Он утверждал, что «любой этногенез», т. е. процесс формирования народа (нации), «зачинается героическими, подчас жертвенными поступками небольших групп людей». Этих людей ученый назвал пассионариями и отметил, что «пассионарность не имеет отношения к этическим нормам, одинаково легко порождая подвиги и преступления, творчество и разрушение, благо и зло». У истоков жизни каждого из народов, полагал Гумилев, находится «героический век»².

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

§ 2. БЛАГОДАРНОЕ ПРИЯТИЕ МИРА И СЕРДЕЧНОЕ СОКРУШЕНИЕ

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

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. М.; Л., 1934. Т. 7. С. 112.

² Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. 3-е изд. М., 1990. С. 279, 285, 306.

утверждал русский философ-культуролог первой половины нашего века, на высотах духовной жизни сияет «дар умиления, умиленных благодатных слез»¹.

Исполненное благодарности мироприятие неразрывными узами связано в христианской культурной традиции с сердечным сокрушением и просветляющим покаянием, главное же — с состраданием, простирающимся на все и вся. По словам С. С. Аверинцева, «обнимающая весь мир слезная жалость» понимается здесь «не как временный аффект», но как непреходящее состояние души и притом как путь одухотворения, «уподобления Богу»².

Эмоциональная атмосфера, о которой идет речь, едва ли не доминирует в житиях и родственных им жанрах. Она органически сопряжена с темой праведничества в литературе и живописи, и в частности явственна в ряде произведений отечественной классики XIX в. («Живые мощи» И. С. Тургенева, «Тишина» Н. А. Некрасова, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Соборяне» Н. С. Лескова, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Святою ночью» и «Студент» А. П. Чехова). Присутствует эта атмосфера (для ее обозначения мы, к сожалению, не располагаем соответствующим термином) и в русской литературе XX в., наиболее ощутимо — в прозе И. С. Шмелева («Лето Господне» и, в особенности, «Богомолье») и позднем творчестве Б. Л. Пастернака. Это и роман «Доктор Живаго», и стихотворения «В больнице», «Рождественская звезда», «Когда разгуляется». В последнем мы читаем: «Природа, мир, тайник вселенной,/Я службу долгую твою,/Объятый дрожью сокровенной,/В слезах от счастья отстою».

§ 3. ИДИЛЛИЧЕСКОЕ, СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ, РОМАНТИКА

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

Идиллическим в искусстве и литературе называют радостную расторопность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни, где находят себе место спокойное семейное бытие и счастливая любовь («Герман и Доротея» Гете, ряд эпизодов в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, единение человека с природой, его живой, творческий труд (первая часть пушкинского стихотворения «Деревня»; «Косцы» И. А. Бунина). Идиллический мир далек от бурных страстей, от всяческой розни, от каких-либо преобразующих жизнь действий.

¹ Арсеньев Н. С. Преображение мира и жизни. Нью-Йорк, 1959. С. 192.

² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 66. См. также: Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. С. 110—114, 220—221, 490, 567, 573.

При этом идиллическое бытие часто оказывается незащищенным, уязвимым, подвластным вторжениям враждебных ему сил. В художественной литературе настойчиво заявляет о себе тема разрушения идиллических очагов. Вспомним судьбу Филемона и Бавкиды в «Фаусте» И. В. Гете, Евгения в пушкинском «Медном всаднике», «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя, историю любви Мастера и Маргариты в романе М. А. Булгакова, горестную участь персонажей повести Е. И. Носова «Усвятские шлемоносцы», налаженную жизнь которых с ее заботами и радостями безжалостно ломает начавшаяся война.

Идиллическое в литературе составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне широкую сферу активной, действенной устремленности людей к упорядочиванию и гармонизации их собственной жизни, без чего реальность неминуемо скользит в сторону хаоса. Вспомним слова Н. А. Некрасова о труде, который несет «воздаянье» семье крестьянина («Мороз, Красный нос»).

Идиллическое, как видно, явлено в искусстве и литературе двояко: во-первых, в облике осуществленных идиллий, во-вторых — как устремленность к идиллическим ценностям. Вспомним пушкинское:

Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег...

(«Пора, мой друг, пора...», 1834)

И — прозаический комментарий к стихотворению самого автора: «О, скоро ль перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

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

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

Романтикой принято называть умонастроение, связанное с подь-

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

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

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

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

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 144—145.

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

При этом романтические умонастроения, как правило, не обладают устойчивостью. За ними тянется шлейф разочарований, драматической горечи, трагической иронии. Знаменательно в этом отношении творчество Лермонтова, в особенности исполненная высококой романтики и одновременно глубочайшего трагизма поэма «Мцыри». По словам современного исследователя, «поздний романтизм — это культура отнятых целей, уничтоженных иллюзий, культура несостоявшегося будущего»¹.

§ 4. ТРАГИЧЕСКОЕ

Такова одна из форм (едва ли не важнейшая) эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий. В качестве умонастроения — это скорбь и сострадание. В основе трагического — конфликты (коллизии) в жизни человека (или группы людей), которые не могут быть разрешены, но с которыми нельзя и примириться. Традиционное (классическое) понимание трагического намечено Аристотелем (суждения о трагедии как жанре) и обосновано эстетикой романтизма (Шиллер, Шеллинг) и Гегелем. Трагический герой здесь рассматривается как сильная и цельная личность, попавшая в ситуацию разлада с жизнью (иногда и с собою), не способная согнуться и отступить, а потому обреченная на страдания и гибель. Трагическое в таком его понимании связано с представлением о невозможной утрате человеческих ценностей и одновременно — с верой в человека, обладающего мужеством и остающегося верным себе даже перед лицом неминуемого поражения.

Трагические ситуации нередко порождаются ошибками, заблуждениями, преступлениями героев, которые сами же оказываются их жертвами. Таковы софокловский Эдип и шекспировские Макбет и его супруга, у Пушкина — Алеко, Борис Годунов и Григорий Орепьев, Сальери и Германн. Трагизмом подобного же рода отмечены облик и судьба лермонтовских Печорина и Демона, Раскольникова и Ивана Карамазова у Достоевского. Трагической вине, истолковав ее по-своему, придал универсальное значение Гегель. По его мысли, трагический герой, будучи верен своему нравственному принципу, вместе с тем виновен, потому что нарушает целостность бытия².

Трагическое сопряжено не только с неправотой и демоническими страстями людей, претерпевающих страдания, но и с их фатальной незащищенностью от идущих *извне* недобрых к ним стихий. Таковы верные лучшему в себе Джульетта и Ромео, лермонтовский Мцыри, князь Мышкин у Достоевского, герой рассказа В. Т. Шаламова «Последний бой майора Пугачева», Настена в повести В. Г. Распу-

¹ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 400.

² См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 574—576, 593—594.

тина «Живи и помни», твердые духом и безвинно обреченные на суровые жизненные испытания и катастрофы. В этом же ряду — судьбы ряда героев военной прозы: «Убиты под Москвой», «Этот мы, Господи» К. Д. Воробьева, «Прокляты и убиты» В. П. Астафьева, «Красное вино победы» и «Шопен, соната номер два» Е. И. Носова. Подобного рода ситуации вполне согласуются с традиционными представлениями о трагическом как уделе людей духовно сильных, подвижников и героических личностей.

Литература последних двух столетий запечатлела и иного рода трагизм: бессмысленное *мученичество* людей, которому сопутствует ломка не только их судеб, но и душ, — людей смятенных и растерянных, не сумевших устоять перед лицом жестоких испытаний, сохранить и проявить твердость духа. Здесь, отмечает современный ученый, уже нет места «для свободного действия и подвига» героя, «отстаивающего высшие ценности»: трагедия мучеников в том, что они «сметаются (жесточкой реальностью. — В. Х.), как мусор»¹. Подобные жертвы катаклизмов истории достойны сочувственного внимания, сострадания и симпатии, но, в отличие от возвышенно-трагического героя, за которого ратовала классическая эстетика, они не в состоянии вызвать чувство гордости за человека. Такого рода лица и ситуации имеют место уже в литературе сентиментализма, позже — у Пушкина. Вспомним «сущего мученика 14 класса», стационарного зрителя Самсона Вырина, волею судьбы разлученного с дочерью — единственно близким ему существом, или Евгения из «Медного единника»: «Увы! Его смятенный ум/Против ужасных потрясений/Не устоял». К месту назвать и таких персонажей Достоевского, как Катерина Ивановна Мармеладова и капитан Снегирев.

Мученический трагизм более, чем когда-либо ранее, укоренился в реальности истекшего столетия, когда великому множеству людей довелось существовать в условиях поистине нечеловеческих, утрачивая при этом и физические силы, и духовную энергию. Об этом — и «Солнце мертвых» И. С. Шмелева (голод в Крыму начала 1920-х годов: умирание людей, сердца которых устали от страха и жути, стали каменными), и «Кануны» В. И. Белова (репрессии в русских деревнях на рубеже 1920—1930-х годов), и «послеоттепельные» произведения, посвященные лагерной теме («Один день Ивана Денисовича» и «Архипелаг ГУЛаг» А. И. Солженицына, рассказы В. Т. Шаламова, например «Надгробное слово» из книги «Артист лопаты»). Здесь трагическое (как *ужасное*, если прибегнуть к формуле Н. Г. Чернышевского) утрачивает свои многовековые связи с возвышенным и героическим, но обретает беспрецедентную напряженность и глубину, ибо приближает воссоздаваемое к жизненному опыту великого множества людей.

Формы художественного запечатления трагических ситуаций и

¹ Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998. С. 49, 42.

лиц разнообразны. До XIX столетия трагедия — это по преимуществу высокий поэтический жанр. В близкие нам эпохи (особенно в XX столетии) собственно трагедия заметно потеснилась и уступила место освоению трагизма в повествовательно-прозаической форме. Трагический герой при этом, как правило, лишается ореола исключительности и предстает как человек обыкновенный, нередко в высоком смысле этого слова, каков, например, герой романа Г. Н. Владимова «Генерал и его армия».

Рассмотренные роды трагического взаимосвязаны, нередко пересекаются и друг в друга переходят. Общая их черта — художественное постижение человеческого в человеке, находящегося в ситуации *экстремальной*. Жизненные положения, исполненные трагизма, как правило, осознаются писателями как *не исчерпывающие* человеческого существования, в качестве *одной* из его граней. Трагический жребий выпадает на долю отдельных людей и их групп, порой — целых наций и эпох. Он не предначертан фатально каждому из живущих. Знаменательны слова Н. С. Гумилева: «...жизнь, чудовищная сводня, выкинула мне недобрый жребий» (стихотворение «Ягуар» из книги «Романтические цветы»). Вспомним и пастернаковского «Гамлета»: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси». Здесь — евангельская реминисценция (см. Мф, 26:39; Мр, 14:36).

Но на протяжении полутора последних столетий (от Шопенгауэра и Ницше к атеистическому экзистенциализму и постмодернизму) бытует и иное понимание трагизма: как извечной сущности бытия, как некой неустранимой доминанты человеческого существования¹. Подобное «разбухание» области трагического до *пантрагизма* парадоксальным образом, а в то же время закономерно ведет к отвержению этой категории. В соответствии с концепцией «трагизма без берегов» катастрофичность человеческого бытия составляет его главное, сущностное свойство, а жизнь как таковая безысходна и бессмысленна. Напомним в этой связи пьесу Л. Н. Андреева «Жизнь человека» или прозу Ф. Кафки, или «театр абсурда», где на смену собственно трагическому приходят трагикомическое и трагифарсовое.

¹ См. об этом: Плеханова И. И. Преображение трагического. Иркутск, 2001. Ч. 1. Здесь утверждается, что после Шопенгауэра, Ницше, Шестова трагическое из области действий и судеб отдельных людей «перешло» в безгранично широкую сферу сознания и духа, освободившись от этического начала; что в XX в. возобладали трагедии «самоопределения и самопознания». Подобного рода трагическое расценивается автором как «онтологическое явление», а приобщенность к нему человека, подвластного нескончаемым сомнениям, — как «необходимое условие полнокровной, прочувствованной и осмысленной жизни». Говорится о ценности трагического сознания, обладающего «особым креативным потенциалом»: благодаря ему, полагает Плеханова, люди обретают «метафизическую свободу» (с. 50, 79, 146, 150).

§ 5. СМЕХ, КОМИЧЕСКОЕ, ИРОНИЯ

Значимость для искусства и литературы смеха и всего с ним связанного трудно переоценить. Смех как грань сознания и поведения человека, во-первых, является выражением жизнерадостности, душевной веселости, жизненных сил и энергии и при этом — неотъемлемым звеном доброжелательного общения (вспомним толстовских Николая и Наташу Ростовых в доме дядюшки после охоты). И, во-вторых, смех — это форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий, нередко связанное с отчуждением человека от того, что им воспринимается. Этой стороной смех связан с *комическим* (от др.-гр. «комос» — деревенский праздник). О комическом как источнике смеха (прежде всего насмешливого) писали много (Аристотель, Кант, Чернышевский, А. Бергсон), разумея под ним некое отклонение от нормы, нелепость, несообразность; промах и уродство, не причиняющие страданий; внутреннюю пустоту и ничтожность, которые прикрываются притязаниями на содержательность и значимость; косность и автоматизм там, где нужны поворотливость и гибкость¹.

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

Концепция карнавального смеха (книга о Рабле была опубликована в 1965 г.) оказала большое и, несомненно, благотворное воздействие на культурологию, искусствоведение и литературоведение последних трех десятилетий, порой вызывая и критику. Так, обращалось внимание на не учтенную Бахтиным связь карнавальной «раскованности» с жестокостью, а массового смеха с насилием². В про-

¹ О смехе в аспекте философско-эстетическом см.: *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003.

² См.: *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура//М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 13—14.

тивовес бахтинской книге говорилось, что смех карнавала и повестей Рабле — сатанинский¹. Горестный, трагический подтекст книги Бахтина о Рабле, создававшейся в 1930—1940-е годы, явственно обнаруживается в недавно опубликованной рукописи ученого, где говорится, что жизнь по своей сути (во все времена) пронизана преступностью, что «тона любви» в ней заглушены и лишь «время от времени звучат освобождающие тона сатурналий и карнавала»².

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

Смех как достояние индивида может иметь самый разный характер. Здесь есть место и шутке, которая дружественна серьезности, и блистательному остроумию, и иронической насмешливости, и *философскому (универсальному) юмору*, который выражает чувство «сродства с целым человечеством» и «кроткое терпимое отношение к людям» (об этом писал в начале XIX в. Жан-Поль). Такой юмор «требует духа поэтического», «существует для немногих». Он преломляет «высший взгляд на мир», благим образом смягчает, расслабляет человека, примиряет его с несовершенством бытия, позволяет ему избавиться от того, что позже стали называть односторонней серьезностью — от «патетического с его напряженностью»⁴.

Индивидуально-инициативный смех может иметь и отчуждающе-насмешливый характер. Для его характеристики традиционно исполь-

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

² Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопр. философии. 1992. № 1. С. 156, 140.

³ См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 177—178.

⁴ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 167, 152, 153.

зуется термин *ирония*. Ироническая настроенность по отношению ко *всему* окружающему, к образу жизни людей и их привычкам была присуща древнегреческим киникам (V—IV вв. до н. э.) с их склонностью к эпатажу, злобному цинизму, уличным скандалам¹. Воинствующе нигилистический смех киников отдаленно, но достаточно явственно предварил ироническую настроенность произведений Ф. Ницше. В поэме «Так говорил Заратустра» мы читаем: «Я велел людям смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира». О себе философ писал: «Я не хочу быть святым, скорее шутком. <...> Может быть, я и есмь шут»². От смеха киников тянутся нити и к формам поведения футуристов начала нашего века, а еще более — к ныне широко распространенному «черному юмору».

Значительное явление культуры и искусства Нового времени — *романтическая ирония*. По мысли Ф. Шлегеля, способность к иронии возвышает человека над противоречиями бытия, и в частности над «низменной прозой» повседневности. Приписывая собственный взгляд на мир Сократу, Шлегель замечал, что «ирония подсмеивается над всем миром». Говоря об иронии, он утверждал также, что «в ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко скрытым», что «ирония — это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса»³. О двойственности иронии, помогающей человеку открыть для себя «божественную идею», а вместе с тем способной уничтожить то, «чему она сама же дала видимость жизни», писал несколько позже К.-В.-Ф. Зольгер⁴.

Подобного рода универсальная ирония, будучи окрашена в трагические тона, присутствует в творчестве писателей символистского круга (А. Блок, А. Белый). Апология тотального философического смеха присуща современным гуманитариям структуралистской и постструктуралистской ориентации. Так, М. Фуко (Франция) в книге 1966 г. утверждал, что ныне «мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека», что желание думать и говорить о человеке есть «несуразная и нелепая» рефлексия, которой «можно противопоставить лишь философический смех»⁵.

Иронический взгляд на мир способен освобождать человека от догматической узости мышления, от односторонности, нетерпимости, фанатизма, от попирания живой жизни во имя отвлеченного принципа. Об этом убедительно говорил Т. Манн⁶. Вместе с тем

¹ См.: Антология кинизма. М., 1984.

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

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 286—287, 360.

⁴ Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 382.

⁵ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 438.

⁶ См.: Манн Т. Искусство романа//Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 277—278; См. также: Манн Т. Ironie und Radikalismus//Ironie als literarisches Phänomen. Köln, 1973.

«ирония без берегов» может вести в тупик нигилизма, бесчеловечности, обезличенности, что болезненно ощущал Ф. Ницше: «Привычка к иронии <...> портит характер, она придает ему постепенно черту злорадного превосходства <...>, начинаешь походить на злую собаку, которая, кусаясь, к тому же научилась и смеяться»¹. О негативном потенциале тотальной иронии писали А. А. Блок в статье «Ирония» (1908), характеризуя ее как болезнь, буйство, кощунство, результат опьянения, как симптом утраты человеческого в человеке; в 1918 г.— С. Н. Булгаков («Теперь выигрышно время для иронии и злорадства»)². Ирония, не знающая границ, и в последующие десятилетия нередко «оборачивалась» тотальным отрицанием человеческого в человеке.

Наряду с универсальной иронией, направленной на мир и человеческую жизнь в целом, существует (и является весьма продуктивной для искусства и литературы) ирония, порождаемая восприятием и осмыслением конкретных, локальных и одновременно глубоко значимых противоречий исторического бытия. Именно такого рода ироническая настроенность присутствует в произведениях *сатирических*³.

6. НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА

§ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ. КАТАРСИС

Словом «художественность» («художественное») обозначается, во-первых, включенность произведений (текстов) в сферу искусства или, по крайней мере, причастность к ней; во-вторых — их достоинство, т. е. *ценностный аспект*, о котором и пойдет речь. Как это явствует из сказанного, творения искусства обладают прежде всего эстетической ценностью и без нее непредставимы. В то же время они имеют самое прямое отношение к иному рода ценностным сферам, как универсальным, так и локальным (о них см. с. 31—32). Об этом, прибегая к разным понятиям и словам, мыслители XIX—XX вв. говорили весьма энергично и настойчиво. По утверждению Н. В. Станкевича, «искусство живет с духом и из духа и переживает с ним все судьбы его»⁴. Философу-романтику как бы

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 411. См. также: Киркегор С. О понятии иронии//Логос. 1993. № 4. Здесь противопоставлены одна другой ирония «в ее дикой, разрушительной бесконечности» и ирония «сдержанная, обузданная»; «свое истинное значение» и законность обретает лишь последняя, она «чрезвычайно важна для того, чтобы сделать частную жизнь здоровой и истинной» (с. 195, 197).

² Булгаков С. Н. На пиру богов//Из глубины: Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 96.

³ См.: Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 136—138.

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

вторит современный ученый: «свобода — первое условие существования искусства», а его «душа» — это «стремление к человечности»¹.

Для художественного творчества неблагоприятна установка на его изоляцию от внеэстетической реальности. Представление об искусстве как надменно отрешенном от бытия подверг убедительной критике Н. А. Бердяев. Он утверждал, что нельзя человека-творца превращать в раба автономного искусства, что свобода художника не может быть беспредметной: «Все сферы человеческого творчества <...> имеют единое духовное питательное лоно», и искусство есть не просто «звуки сладкие», а служение, оно «предполагает призвание, призвание же есть <...> зов к сверхличному»².

«Незамкнутость» в области собственно эстетической — важнейший атрибут искусства. По справедливим словам известного немецкого философа первой половины XX в. Н. Гартмана, «тайна всякого великого искусства является “надэстетической”»³. В подобном же роде высказывался М. М. Бахтин: в художественных созданиях «нужна внеэстетическая весомость содержания», т. е. «познавательного-этического момента» — всего того, что воплощается эстетически. По словам ученого, в искусстве «действительность познания и этического поступка» подвергается «художественному оформлению»⁴. Творения искусства, говоря иначе, являют собой некие органически возникающие и нерасторжимые «сплавы» эстетического и иных ценностных начал. Художественные произведения ценны в качестве *свидетельства* о преломленной в них реальности, а также об авторе как индивиде с присущими ему воззрениями и интуициями, нравственными достоинствами, заблуждениями и ограниченностью, непоследовательностью и колебаниями и т. п. Знаменательны слова Г. П. Федотова о том, что правомерен подход к искусству «не как к сфере чисто эстетической, а как к *свидетельству* (курсив мой.— В. Х.) о целостности и скудости человека, о его жизни и гибели»⁵. В этом же русле известное суждение Достоевского о сообщении в «Дон Кихоте» «глубочайшей тайне человечества», о воссоздании в нем «награсной гибели <...> великих и благороднейших сил». Автор «Братьев Карамазовых» считает роман Сервантеса «самой грустной книгой из всех, созданных человечеством». Это, по его выражению, «последнее и величайшее слово человеческой мысли», глубочайшее свидетельство о «жизни на земле» и завершающее высказывание о ней⁶. Искусств-

¹ Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 387, 354.

² Бердяев Н. А. Литературное направление и «социальный заказ»//Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 328—330.

³ Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 331.

⁴ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая). С. 34, 36, 32.

⁵ Федотов Г. П. Борьба за искусство//Вопр. литературы. 1990. № 2. С. 215.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 25; Л., 1981. Т. 22. С. 92.

во, заметим в дополнение к приведенным высказываниям Достоевского, говорит (и в этом его неоспоримая ценность) о богатстве, сложности и противоречивости социально-культурного опыта человечества, о его эпохальной и национально-региональной разнокачественности.

Бесконечно разнообразные художественные свидетельства о внеэстетической реальности отнюдь не являются беспристрастно-констатирующими: они имеют *оценивающий* характер, взывают к живому, активному душевному отклику (напомним сказанное о типах авторской эмоциональности — с. 75—88) и благодаря этому интенсивно воздействуют на слушателей, читателей, зрителей.

В составе «внеэстетических» функций искусства весьма существенно воздействие произведений на нравственное чувство воспринимающих. Будучи явлением культуры, которая в конечном счете служит жизнесохранению и жизнеобогашению, верное своему назначению искусство таит в своих недрах просветляющее и гармонизирующее начало, неустанно его обнаруживая. Происходит это потому, что в художественных творениях реальность с ее диссонансами и негативными явлениями постигается в свете высших ценностей.

Очищение и примирение, 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 иных жанрах, в том числе смеховых (по Бахтину, карнавальный смех катарсичен). Но он ослаблен или вовсе отсутствует в тех произведениях, где царят безысходный скепсис и тотальная ирония, где выражается радикальное неприятие мира (например, повести и рассказы Ф. Кафки, «Гошнота» 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», и называл катарсис патологическим разряжением, считая его некоей мнимостью³.

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

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

³ См.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 154, 146.

Как видно, в художественных произведениях XX в., наряду с катарсическим началом, присутствует другое, инаправленное, устрашающее. По словам Д. С. Лихачева, 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 один из наших ведущих ученых 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.

§ 2. ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Понятие «культура» — одно из важнейших в составе современного гуманитарного знания. Культура многоаспектна, что обусловило формирование разных, часто между собой не согласующихся культурологических концепций.

Широко бытует, во-первых, представление о культуре как явлении знаковом, семиотическом. Оно восходит к антропологии Э. Кассирера, который утверждал, что человек — это существо, создающее символы и ими оперирующее. В этом же русле — обоснованное Ю. М. Лотманом понимание культуры как «работающей семиотической структуры»³, как информационного механизма, воплощенного в текстах (о тексте в культурологическом аспекте см. с. 256—259).

Во-вторых, культура трактуется как имеющая прежде всего регулятивную функцию и понимается как совокупность норм, ограничений, запретов. Подобный взгляд располагает отнестись к ней критически, что имело место у Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки», § 19), позже — у З. Фрейда («Недовольство культу-

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

² Понятие катарсиса применительно к современному искусству обосновано в: Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. С. 9—28. (Гл. 2. Трагическое и катарсис: классическое и неклассическое).

³ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера. М., 1999 (англ.—1990). С. 3. Во введении к этой книге ученый с предельной четкостью подвел итоги своим многолетним семиотическим штудиям.

рой», «Будущее одной иллюзии»), Вяч. Иванова и М. О. Гершензона («Переписка из двух углов»), а также у С. Л. Франка («Крушение кумиров»).

И, наконец, в-третьих, весьма авторитетна и, на наш взгляд, наиболее плодотворна культурология, ориентированная на понятие *ценность* (см. с. 30—34). Она рассматривает знаковые (семиотические) и регулятивные (нормативные) феномены лишь как аспекты культуры. У истоков этой концепции — труды немецких философов рубежа XIX—XX вв., именуемых неокантианцами. «Культура — это совокупность объектов, связанных с общезначимыми ценностями», — писал Г. Риккерт¹.

Аксиологически ориентированная культурология ярко представлена работами известного социолога Питирима Сорокина, который охарактеризовал культуру как «совокупность значений (подразумевается — явленных в знаках.— В. Х.), ценностей и норм» и подчеркнул, что «именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры»².

В свете этих суждений культура может быть охарактеризована как позитивно значимый аспект социума, как совокупность надындивидуальных ценностей, которые обретены (созданы) человечеством на протяжении его многовековой истории и наследуются, обогащаясь от поколения к поколению. Культура противостоит негативным, болезненным, «тупиковым» началам социальной жизни. По словам Ю. М. Лотмана, «в самой основе идеи культуры лежит существование другого, противостоящего ей мира». «Внекультурное пространство», полагал ученый, — это прежде всего области подсознания, внерациональности, мифологии, которые составляют мир «иррациональной антикультуры»³. К сказанному Лотманом добавим, что рациональные начала человеческой жизни и деятельности тоже нередко оказываются пребывающими во «внекультурном пространстве». Нет никаких оснований «включать» в сферу культуры такие новации нашего времени, как производство орудий массового уничтожения, разработка концепций тотального и насильственного преобразования социальной жизни вкупе с опытами их практического осуществления, идеи защиты прав исключительной личности на преступления и жестокость. Подобного рода явления жизни общества по праву именуются «контркультурой». К тому же *внерациональные* начала жизни человека в своей весьма существенной части («зоркие инстинкты», «интуиция совести», по Ухтомскому), бесспорно, входят в область культуры, составляя ее фундамент.

Состав культуры в ее аксиологически ориентированных теориях мыслится по-разному. В одних случаях (пальма первенства здесь

¹ Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911. С. 62.

² Сорокин Питирим. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 218, 429.

³ Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 9, 10, 32.

принадлежит неокантианцам) она сводится к науке, философии, искусству, богословию, религиозному пророчеству, а также государственно-политической идеологии и техническому изобретательству в их позитивных проявлениях, т. е. к деятельности меньшинства: людей исключительных, выдающихся.

Вместе с тем бытует (хотя и не обращает на себя достаточного внимания) и иное, более широкое, свободное от элитарной ограниченности понимание состава культуры, сродное первоначальным значениям этого слова и их наследующее: *cultura* (лат.) — возделывание, обработка, уход; земледелие, хлебопашество; почитание богов. О культуре души (*cultura animae*) как облагораживающей склонностей человека говорил Цицерон. Эта лексико-смысловая традиция наследуется и обогащается в ряде современных культурологически ориентированных работ, где принимается во внимание не только духовная культура в ее масштабных и общезначимых проявлениях, но также и культура материально-бытовая, главное же — культура поведения, т. е. бескрайне широкая область человеческих поступков, имеющих позитивную значимость. В составе культуры, по словам всемирно известного английского этнографа, важны прежде всего «формы разумного поведения», которые постоянно включены в традицию и опираются на опыт предков¹.

Культура при таком широком ее понимании рассматривается как общая совокупность созидательной, отмеченной творческим началом деятельности человека и ее плодов, будь то возделанная почва, прирученные животные, досозданные человеком ландшафты, продукты ремесла, главное же — устойчивые формы жизнеустройства (материально-духовные). Обо всем этом Г. П. Федотов говорил как об «общей ткани жизни»², требующей внимательного, бережного к себе отношения и ее умелого, осторожного дотраивания (обогащения). «Ткань жизни» как одно из важнейших стратоточий культуры слагается из форм мышления и поведения (межличностное общение), из установлений и привычек труда и заполнения времени досуга. Она создается цепью поколений и стимулирует культурные свершения в области искусства, науки, философии, которые, по словам известного русского историка, «избирают своим сосудом лишь долго осваивающиеся и насиженные гнезда»³. Эта жизненная ткань явлена прежде всего в повседневной жизни *малых* сообществ (семей и родов, общин, дружеских объединений, кружков, салонов и т. п.), а потому «малозаметна», но вместе с тем «насыщена творческими воздействиями»⁴. Приняв во внимание сказанное, согласимся с А. А. Мейером, философом русского Серебряного века, безвидно продолжав-

¹ Малиновский Бр. Научная теория культуры (1941). М., 1999. С. 19.

² Федотов Г. П. Ессе homo. О некоторых гонимых «измахах»//Образ человека XX века. М., 1988. С. 49, 58.

³ Гревс И. М. Очерки флорентийской культуры//Научное слово. 1905. № 1. С. 89.

⁴ Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. Fr. a. M., 1959. С. 9.

шим работать и в России 1920—1930-х годов: культура включает в себя как обработку и совершенствование внешних условий жизни, природных и социальных («возделывание и украшение земли»), так и возделывание человеком самого себя ради «более высокого оформления его души <...> и физического облика»¹.

При таком ее понимании сфера культуры безмерно широка, она пронизывает все и вся в человеческом существовании, включая в себя не только высокие образцы науки, искусства, философии, не только плоды религиозного, государственного и технического творчества, но также и повседневную работу людей едва ли не всех родов занятий. «Культура народа,— утверждал один из русских гуманитариев первой половины истекшего столетия,— слагается <...> из миллиона незаметных дел, которые в сумме образуют великое и гармоническое целое. <...> Устройство помойных ям есть такое же культурное дело, как исследование спектра звезд» (А. А. Золотарев, письмо 1903 года)².

Разумение культуры как общего дела и достояния всех живущих присутствует в трудах многих мыслителей XX столетия. Назовем Э. Мунье, главу французских персоналистов, А. Швейцера как поборника этически ориентированной философии, которая обосновывала идею благоговения перед жизнью, историков Школы «Анналов», рассматривающих судьбу культуры не в качестве смены идеологий или цепи открытий в области науки, искусства, философии, а как историю «ментальностей» и «структур повседневности», которые обладают стабильностью и эволюционируют весьма медленно. Здесь изучаются «разлитые в определенной среде умонастроения, неявные установки мысли и ценностные ориентации, автоматизмы и навыки сознания»³. Из числа русских мыслителей в подобном же русле разрабатывали культурологию (помимо уже названных) М. М. Бахтин с его философией поступка, А. А. Ухтомский как создатель теории доминанты на другое лицо и ряд философов близкого нам времени (Г. С. Батищев, Ю. Н. Давыдов и др.).

В богатом и многоцветном мире культуры искусство занимает особое, неocenимо важное место: оно не может быть заменено чем-то иным. «Каналы связи» художественной литературы с иными формами культуры многочисленны и разнородны, о них будет вестись речь на протяжении всей нашей книги. Сейчас мы остановимся лишь на проблеме иерархической соотнесенности искусства с другими феноменами культуры.

Роль и значение искусства в разных социально-исторических ситуациях понимались по-разному. Неоднократно получал распространение взгляд, согласно которому искусство — это явление зави-

¹ Мейер А. А. Философские сочинения. С. 155.

² Лит. обозрение. 1992. № 2. С. 100.

³ Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 10—11.

симое, подчиненное, служебное: по отношению к государству (эстетика Платона¹), к религии и морали (Средневековье как эпоха господства церкви), к данностям рассудка (рационализм классицизма и Просвещения), к научному знанию (позитивизм писаревского толка), к официальной политической идеологии (что имело место в нашей стране 1930—1950-х годов). Вряд ли стоит доказывать односторонность и историческую исчерпанность подобных представлений. Ныне они воспринимаются как догматически узкие и враждебные художественной культуре. С течением времени становилось все яснее, что искусство обладает *независимостью* (пусть и относительной) от иных явлений общественной жизни, что оно имеет свое, особое предназначение, что его свобода нуждается в защите от посягательств извне.

Уникальность, самоценность и свобода искусства были провозглашены немецкой эстетикой рубежа XVIII—XIX вв. (Кант, иенские романтики), оказавшей сильное влияние на последующую художественную культуру, в том числе русскую. Мыслители и поэты эпохи романтизма подчеркивали, что искусство обладает огромной и благой силой воздействия на духовную жизнь индивида, общества, человечества. Как отмечает современный ученый, «живописцы, музыканты, поэты представлялись романтическому сознанию <...> вождями, учителями, порой даже прямыми законодателями человечества, способными могущественно влиять на процесс общества, на жизнь народа»².

Защита и обоснование самостоятельности искусства составили огромную заслугу романтизма. Вместе с тем мыслители и художники романтической ориентации порой преувеличивали возможности и общественную роль художественной деятельности, ставили искусство *над* иными формами культуры, включая науку и философию. «Философия,— писал Шеллинг,— достигает величайших высот, но в эти высоты она увлекает как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот»³. Романтики предавались грезам о водворении художникамирая на земле, провозглашая своего рода утопию — миф о всеисилии искусства и его жизнетворческом всемогуществе. Этот миф оказался живучим. Он продолжал существовать и в послеромантические эпохи, в частности в символистской эстетике. «Искусство наших дней,— утверждал Ф. Сологуб,— осознает свое превосходство над жизнью и природой»⁴. Защита самостоятельности искусства, как видно, неоднократно оборачивалась его односторонней апологией, порой агрессивной. Иерархическое возвышение искусства над всем и вся обозначается тер-

¹ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Высокая классика. С. 177—178.

² Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма//Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 11.

³ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. С. 396.

⁴ Сологуб Ф. Искусство наших дней//Русская мысль. 1915. № 12. С. 36.

мином «искусствоцентризм». Последний так или иначе сопряжен с эстетизмом, о котором шла речь выше.

Критика искусствоцентризма (одновременно и художественного творчества как такового) присутствует уже в романтической эстетике. Так, В.-Г. Ваккенродер утверждал (подобно Шеллингу), что «искусство представляет нам высочайшее совершенство» и что благодаря ему «жить на этой земле — блаженство»: «Господь, верно, созерцает <...> мироздание так же, как мы — творение искусства». В то же время в его книге «Фантазии об искусстве для друзей искусства» художественное творчество названо соблазном и запретным плодом, отведав который человек легко замыкается «в своем эгоистическом наслаждении и не имеет более силы протянуть руку помощи ближнему»: «Искусство дерзко вырывает крепко приросшие к душе человеческие чувства из священнейших глубин материнской почвы, искусно обрабатывает их и играет ими. Художник превращается в актера»¹. В. А. Жуковский утверждал, что для поэта, призванного искать и находить «повсеместное присутствие духа Божия», «есть и страшное искушение, ибо в сей силе для полета высокого заключается и опасность падения глубокого»².

Подобные мысли неоднократно выражались и в «послеромантические» эпохи. Так, в XX столетии настойчиво прозвучали предостережения от переоценки художественной деятельности, от ее безудержной апологии. По словам Г. П. Федотова, «искусство формирует личность и разрушает ее»: «В эпохи распада духовной иерархии», в ситуациях небрежения гуманистической культурой оно «становится одним из самых сильных ядов разложения»³. По мысли Ф. Дюрренматта, непомерные фимиамы искусству способны его задушить. «Влияние литературы и искусства на человеческое общество у нас, как и во всем мире, преувеличено», — утверждал В. П. Астафьев. И замечал, что это влияние имеет порой совсем не те формы, «какими хотелось бы нам их видеть и иметь»⁴. Подобные опасения выражались ранее Л. Толстым («Что такое искусство?») и М. Цветаевой («Искусство при свете совести»), а также А. Камю, который в докладе 1957 г. говорил: «Художник должен прежде всего ответить на вопрос <...> не является ли искусство в наши дни ненужной роскошью?»⁵

Искусство (при всем том, что его значимость для человечества огромна и уникальна) не нуждается в иерархическом возвышении над иными формами человеческой деятельности, оно находится в

¹ Ваккенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 69, 83, 179, 180.

² Жуковский В. А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н. В. Гоголю (1848)//Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 333.

³ Федотов Г. П. Четверодневный Лазарь (1936)//Вопр. литературы. 1990. № 2. С. 225—226.

⁴ Астафьев В. П. Зрячий посох: Книга прозы. М., 1988. С. 42.

⁵ Камю А. Бунтующий человек. С. 364.

ряду *равноправных* ему граней культуры (наука, философия, мораль, политика, нравственно-практическое сознание, межличностное общение, навыки трудовой деятельности и т. п.).

При этом формы культуры взаимосвязаны, ибо «действуют» на грандиозном общем поле, какова жизнь человечества. У них есть зоны схождения и почва для интенсивных дружественных контактов. И в частности, художественная деятельность не только активно взаимодействует с иными пластами культурного бытия и жизнью как целым, но и неизменно многое от них в себя впитывает.

Причастность искусства всему и вся составляет одну из важнейших его свойств и предопределяет емкость и глубину *ответственности* художника перед реальностью. Об этом говорили многие крупные писатели и ученые: в Германии — Т. Манн и Г. Гессе, в нашей стране — М. М. Бахтин (см. «Искусство и ответственность», а также «К философии поступка») и М. М. Пришвин, с горечью писавший о «литературно-демоническом самомнении» писателей, которое закрывает им «дверь в жизнь»¹. Правомерно говорить о *взаимной ответственности*: деятелей искусства — перед жизнью, общества — перед искусством.

Человек формируется и самоопределяется на путях творческого приобщения к культуре в целом, наследуя ее традиции и осваивая ценности самого разного рода. И искусство в его высоких, достойных проявлениях — в тесном и прочном союзе с иными формами культуры — активно содействует «целостному духовному самоопределению личности»². Оно дает человеку возможность остро ощутить и напряженно пережить собственную свободу и одновременно — свое единство с миром и его ценностями, вечными и непреходящими. Таково поистине великое предназначение художественного творчества.

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

XX век ознаменовался беспрецедентно радикальными сдвигами в области художественного творчества, которые связаны прежде всего со становлением и упрочением модернистских течений и направлений, в частности авангардизма (см. с. 374—375). На новые явления в творческой практике, естественно, откликнулись теоретики искусства. Много (в самых разных вариациях) говорилось, что XX столетие — это новая, высшая стадия всемирного литературно-художественного процесса. Характеризовалась эта стадия и как упрочение в произведениях личной авторской мифологии (символистская эсте-

¹ Пришвин М. М. *Дневник*//Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 259. (Подобные суждения — на с. 64, 202.)

² Поспелов Г. Н. *Эстетическое и художественное*. С. 256.

тика), и как исторически неизбежное торжество социалистического реализма (марксистское литературоведение), и (в составе постмодернизма) как благой уход искусства от проблемности, серьезности, духовных глубин — от всего, что напоминает учительство и пророчество, уход во имя игровой легкости, вольной эссеистики и нескончаемого обновления художественного языка. Подобного рода теоретические построения имеют «направленческий» и революционный характер. Они, как правило, отмечены оптимизмом, порой безоглядным, ибо сопряжены с осознанием и переживанием художественной современности как некоего начала и кануна. Эти концепции склонны к воинствующему «антитрадиционализму», проникнуты недоверием к преемственности. В своем большинстве новаторские веяния эстетической мысли замешаны на дрожжах атеизма и нигилизма.

Революционные, радикально-модернистские и авангардистские художественные установки и теоретические построения вызвали многочисленные суждения противоположной направленности, в частности разговоры о кризисе искусства. В 1918 г. брошюру под этим названием опубликовал Н. А. Бердяев. Позже говорилось, что техника и технический разум выхолащивают источники искусства и ведут его к гибели (Г. Маркузе), что ныне совершается медленная смерть искусства (М. Хайдеггер). По словам всемирно известного социолога Питирима Сорокина, современное искусство, создающее «гротескные псевдоценности», являет собой «музей социальной и культурной патологии»; это искусство «унижения и поношения человека» «подготавливает почву для своей собственной гибели»¹. Негативным сторонам своей художественной современности посвятил специальную монографию (1937) В. В. Вейдле, один из видных гуманитариев русского зарубежья. Он утверждал, что ныне резко возросла «отчужденность художника среди людей», понимаемых им как безликая масса, что «культура все дальше уходит от органической совместности человека и природы», что художественная деятельность перестала питаться христианской верой. И делал весьма жесткий вывод: «Искусство <...> — мертвый, чающий воскресения»².

Подобные суждения имеют весьма серьезные основания: примитивно-грубого «псевдоискусства» в социуме XX в. (на всем его протяжении) предостаточно, и это не могло (и не может) не тревожить.

Представления о тупике и умирании искусства, широко распространенные в истекшем столетии, были предварены гегелевской полемикой с эстетикой романтизма. Философ считал, что романтизм

¹ Сорокин П. А. Кризис нашего времени // Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 456—460.

² Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 83, 136, 161.

явился завершающей стадией искусства, за пределами которой удел художника сведется к чисто субъективному юмору, свойственному главным образом комедии. В «субъективации» искусства Гегель усматривал опасность его разложения, распада и утверждал, что в его эпоху намечается переход от искусства к философскому познанию, религиозным представлениям и прозе научного мышления; форма искусства перестает быть высшей потребностью духа¹.

Мысли о *тотальном* кризисе искусства, о его тупике и *умирании*, высказывавшиеся по следам Гегеля Хайдеггером и Маркузе, Сорокиным и Вейдле, несостоятельны (подобно полярному представлению о XX в. как высшей стадии художественного развития) уже потому, что не учитывают достижений ряда художников слова истекшего столетия, в числе которых (наряду с многими другими) к месту назвать Т. Манна и Р. М. Рильке, А. А. Ахматову и А. П. Платонова, М. А. Булгакова и Б. Л. Пастернака. Истина о судьбах искусства, на наш взгляд, внеположна обозначенному спору. Прав Г.-Г. Гадамер, сказавший, что конец искусства не настанет до тех пор, пока человек обладает волей выражать свои мечтания и томления (*Träume und Sehnsüchte*): «Каждый ошибочно провозглашаемый конец искусства будет становиться началом нового искусства». Не отрицая серьезности кризисных явлений в современной художественной жизни (бесконечное тиражирование всяческих суррогатов и подделок, притупляющих эстетический вкус публики), известный немецкий ученый в то же время утверждал, что настоящие художники, как это ни трудно, в состоянии успешно противостоять контркультурным веяниям технической эпохи².

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

¹ См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. С. 313—319; М., 1971. Т. 3. С. 351.

² *Gadamer H.-G.* Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute//*Friedrich H.* u. a. Ende der Kunst.—*Zukunft der Kunst.* München, 1985. S. 32—33. Весьма серьезные соображения об углубившемся на протяжении последних десятилетий кризисе высказаны в: *Михайлов А. В.* Языки культуры. С. 862—869 (разд. «Конец искусства»).

ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

Выше речь шла преимущественно о том, что объединяет художественную литературу с иными видами искусства. В центре же этой главы — ее отличительные черты. Первые три ее раздела посвящены тем видам искусства, которые, подобно литературе, обладают изобразительностью (предметностью, образностью в привычном значении этого слова). В разделах четвертом и пятом рассмотрены уникальные, специфические черты словесного искусства. Шестой и седьмой разделы характеризуют место литературы в сфере искусства и исторически меняющиеся соотношения между его видами. Восьмой раздел посвящен связям художественной литературы с мифологией.

1. ДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА НА ВИДЫ. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ЭКСПРЕССИВНЫЕ ИСКУССТВА

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

Гегель выделил и охарактеризовал пять так называемых великих искусств. Это архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия. Наряду с ними существуют танец и пантомима (искусства телодвижения, которые тоже фиксируются в некоторых теоретических работах XVIII—XIX вв.), а также активизировавшаяся в XX столетии

¹ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962. С. 7.

постановочная режиссура — искусство создания цепи мизансцен (в театре) и кадров (в кино): здесь материальным носителем образности являются сменяющие друг друга во времени пространственные композиции.

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

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

2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ. ОБРАЗ И ЗНАК

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

Различимы, далее, образные представления как феномен сознания и собственно образы как чувственная (зрительная и слуховая) воплощенность представлений. А. А. Потебня в работе «Мысль и

язык» рассматривал образ как *воспроизведенное* представление — в качестве некоей чувственно воспринимаемой данности. Именно это значение слова «образ» является насущным для теории искусства. Ученые различают образы научно-иллюстративные, фактографические (информирующие о действительно имевших место фактах) и собственно художественные¹. Последние (и в этом их специфика) создаются при активном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления. Воображение художника — это, следовательно, не только психологический стимул его творчества, но и некая данность, присутствующая в произведении. В последнем наличествует вымышленная (или по крайней мере домысленная) предметность, не имеющая полного соответствия себе в реальности.

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

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

Создатели и сторонники семиотики рассматривают ее как своего рода центр научного знания. Один из основоположников этой дисциплины, американский ученый Ч. Моррис (1900—1978) писал: «Отношение семиотики к наукам двоякое: с одной стороны — это наука в ряду других наук, а с другой стороны, это — инструмент наук»: средство объединения разных областей научного знания и придания им «большей простоты, строгости, четкости, путь к освобождению от «паутины слов», которую сплел человек науки»².

Отечественными учеными (Ю. М. Лотман и его единомышленники) понятие знака было поставлено в центр культурологии; обосновывалось представление о культуре как феномене прежде всего семиотическом. «Любая реальность, — писали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, — вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая. <...> Само отношение к знаку и знаковости составляет одну из основных характеристик культуры»³.

Говоря о знаковом процессе в составе жизни человечества (*семиозисе*), специалисты выявляют три аспекта знаковых систем: 1) син-

¹ См.: Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. С. 259—267.

² Семиотика. М., 1983. С. 38—39.

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

тактика (отношение знаков друг к другу); 2) *семантика* (отношение знака к тому, что он обозначает: означающего к означаемому); 3) *прагматика* (отношение знаков к тем, кто ими оперирует и их воспринимает).

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

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

3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ. УСЛОВНОСТЬ И ЖИЗНЕПОДОБИЕ

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

¹ Эта типология знаков была разработана создателем семиотики, американским ученым Ч. Пирсом (1837—1914). Ее изложение дано в статье Р. О. Якобсона «В поисках сущности языка» (см.: Семиотика. С. 102—117).

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

Гораздо более, чем это бывало раньше, вымысел проявил себя как индивидуальное достояние автора в эпоху романтизма, когда воображение было осознано в качестве важнейшей грани человеческого бытия. «Фантазия <...>, — писал Жан-Поль, — есть нечто высшее, она есть мировая душа и стихийный дух основных сил (каковы остроумие, пронизательность и пр. — В. Х.). <...> Фантазия — это *иероглифический алфавит* природы»¹. Культ воображения, характерный для начала XIX в., знаменовал раскрепощение человека и в этом смысле составил позитивно значимый факт культуры, но вместе с тем он имел и негативные последствия (художественные свидетельства тому — облик гоголевского Манилова, судьба героя «Белых ночей» Достоевского).

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

Посредством вымысла автор обобщает факты реальности, вопло-

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 79. О воображении как доминанте художественной деятельности см.: Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 169, 174.

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

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

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

щает свой взгляд на мир, демонстрирует свою творческую энергию. Художественный вымысел может порождаться неудовлетворенными влечениями и подавленными желаниями создателя произведения и их произвольно выражать, о чем настойчиво говорил З. Фрейд.

Понятие художественного вымысла проясняет границы (порой весьма расплывчатые) между произведениями, притязающими быть искусством, и документально-информационными. Если документальные тексты (словесные и визуальные) с «порога» исключают возможность вымысла, то произведения с установкой на их восприятие в качестве художественных охотно его допускают (даже в тех случаях, когда авторы ограничиваются воссозданием действительных фактов, событий, лиц). Сообщения в текстах художественных находятся как бы по ту сторону истины и лжи. При этом феномен художественности может возникать и при восприятии текста, созданного с установкой на документальность: «...для этого достаточно сказать, что нас не интересует истинность данной истории, что мы читаем ее, «как если бы она была плодом <...> сочинительства»¹.

Формы «первичной» реальности (что опять-таки отсутствует в «чистой» документалистике) воспроизводятся писателем (и вообще художником) избирательно и так или иначе преобразуются. При этом имеют место две тенденции художественной образности, которые обозначаются терминами *условность* (акцентирование автором нетождественности, а то и противоположности между изображаемым и формами реальности) и *жизнеподобие* (нивелирование подобных различий, создание иллюзии тождества искусства и жизни). Разграничение условности и жизнеподобия присутствует уже в высказываниях Гете (статья «О правде и правдоподобию в искусстве») и Пушкина (заметки о драматургии и ее неправдоподобию). Но особенно напряженно обсуждались соотношения между ними на рубеже XIX—XX столетий. Решительно отвергал все неправдоподобное и преувеличенное Л. Н. Толстой в статье «О Шекспире и о драме». Для К. С. Станиславского выражение «условность» было едва ли не синонимом слов «фальшь» и «ложный пафос». Подобные представления связаны с ориентацией на опыт русской реалистической литературы XIX в., образность которой была по преимуществу жизнеподобной. С другой стороны, многие деятели искусства начала XX в. (например, В. Э. Мейерхольд) отдавали предпочтение формам условным, порой абсолютизируя их значимость и отвергая жизнеподобие как нечто рутинное. Так, в статье Р. О. Якобсона «О художественном реализме» (1921) поднимаются на шит условные, деформирующие, затрудняющие читателя приемы («чтобы труднее было отгадать») и отрицается правдоподобие, отождествляемое с реализмом в качестве начала косного и эпигонского². Впоследствии, в 1930—

¹ Тодоров Цв. Понятие литературы//Семиотика. М., 1983. С. 358.

² См.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387—393.

1950-е годы, напротив, были канонизированы жизнеподобные формы. Они считались единственно приемлемыми для литературы социалистического реализма, а условность находилась под подозрением в родстве с одиозным формализмом (отвергаемым в качестве буржуазной эстетики). В 1960-е годы художественная условность вновь получила признание. Ныне упрочился взгляд, согласно которому жизнеподобие и условность — это равноправные и плодотворно взаимодействующие тенденции художественной образности.

На ранних исторических этапах в искусстве преобладали формы изображения, которые ныне воспринимаются как условные. Это, во-первых, порожденная публичным и исполненным торжественности ритуалом *идеализирующая гипербола* традиционных высоких жанров (эпопея, трагедия), герои которых проявляли себя в патетических, театрально-эффектных словах, позах, жестах и обладали исключительными чертами наружности, воплощавшими их силу и мощь, красоту и обаяние. (Вспомним былинных богатырей или гоголевского Тараса Бульбу.) И, во-вторых, это *гротеск*, который сформировался и упрочился в составе карнавальных празднеств, выступив в качестве пародийного, смехового «двойника» торжественно-патетической гиперболы, а позже обрел программное значение для романтиков. Гротеском принято называть художественную трансформацию жизненных форм, приводящую к некоей уродливой несообразности, к соединению несочетаемого. Гротеск в искусстве сродни парадоксу в логике. М. М. Бахтин, исследовавший традиционную гротескную образность, считал ее воплощением празднично-веселой вольной мысли: «Гротеск освобождает от всех форм нечеловеческой необходимости, которые пронизывают господствующие представления о мире <...>, развенчивает эту необходимость как относительную и ограниченную; гротескная форма помогает освобождению <...> от ходячих истин, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать <...> возможность совершенно иного миропорядка»¹. В искусстве последних двух столетий гротеск, однако, часто утрачивает свою жизнерадостность и выражает тотальное неприятие мира как хаотического, устрашающего, враждебного (Гойя и Гофман, Кафка и «театр абсурда», в значительной мере Гоголь и Салтыков-Щедрин).

В искусстве изначально присутствуют и жизнеподобные начала, давшие о себе знать в Библии, классических эпопеях древности, диалогах Платона. В искусстве Нового времени жизнеподобие едва ли не доминирует (наиболее яркое свидетельство тому — реалистическая повествовательная проза XIX в., в особенности — Л. Н. Толстого и А. П. Чехова). Оно насыщено для авторов, показывающих человека в его многоплановости, а главное — стремящихся приблизить изображаемое к читателю, свести к минимуму дистанцию между персонажами и воспринимающим сознанием. Вместе с тем в искус-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 58, 42.

стве XIX—XX вв. активизировались (и при этом обновились) условные формы. Ныне это не только традиционные гипербола и гротеск, но и всякого рода фантастические допущения («Холстомер» Л. Н. Толстого, «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе), демонстративная схематизация изображаемого (пьесы Б. Брехта), обнажение приема («Евгений Онегин» А. С. Пушкина), эффекты монтажной композиции (немотивированные перемены места и времени действия, резкие хронологические «разрывы» и т. п.).

4. НЕВЕЩЕСТВЕННОСТЬ ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРЕ. СЛОВЕСНАЯ ПЛАСТИКА

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

Невещественность словесной ткани предопределяет изобразительное богатство и разнообразие литературных произведений. Здесь, по словам Лессинга, образы «могут находиться один подле другого в чрезвычайном количестве и разнообразии, но покрываясь взаимно и не вредя друг другу, чего не может быть с реальными вещами или даже с их материальными воспроизведениями»¹. Литература обладает безгранично широкими изобразительными (информативными, познавательными) возможностями, ибо посредством слова можно обозначить все, что находится в кругозоре человека. Об универсальности литературы говорилось неоднократно. Так, Гегель называл словесность «*всеобщим искусством, способным в любой форме разрабатывать и высказывать любое содержание*». По его мысли, литература распространяется на все, что «так или иначе интересует и занимает дух»².

Будучи лишены наглядности, словесно-художественные образы вместе с тем живописуют вымышленную реальность и апеллируют

¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 128.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 350, 348.

к зрению читателя. Эту сторону литературных произведений называют *словесной пластикой*. Живописания посредством слов организуются более по законам воспоминания о виденном, нежели как непосредственное, мгновенное претворение зрительного восприятия. В этом отношении литература — своего рода зеркало «второй жизни» видимой реальности, а именно — ее пребывания в человеческом сознании. Словесными произведениями запечатлеваются в большей степени субъективные реакции на предметный мир, нежели сами предметы как непосредственно видимые.

Пластическому началу словесного искусства на протяжении многих веков придавалось едва ли не решающее значение. Со времен античности поэзию нередко называли «звучащей живописью» (а живопись — «немой поэзией»). Как своего рода «предживопись», в качестве сферы описаний видимого мира понималась поэзия классицистами XVII—XVIII вв. Сходные мысли высказывались и в XX в. Так, М. Горький писал: «Литература — это искусство пластического изображения посредством слова»¹. Подобные суждения свидетельствуют об огромной значимости в художественной литературе картин видимой реальности.

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

Тем не менее «живописание словом» далеко себя не исчерпало. Об этом свидетельствуют произведения И. А. Бунина, В. В. Набокова, М. М. Пришвина, В. П. Астафьева, В. Г. Распутина. Картины видимой реальности в литературе конца XIX и XX столетия во многом изменились. На смену традиционным развернутым описаниям природы, интерьеров, наружности героев (чему отдали немалую дань, к примеру, И. А. Гончаров и Э. Золя) пришли предельно

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

² Лессинг Г. Э. Лаокоон... С. 183, 96.

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

компактные характеристики видимого, мельчайшие подробности, пространственно как бы приближенные к читателю, рассредоточенные в художественном тексте и, главное, психологизированные, подаваемые как чье-то зрительное впечатление, что, в частности, характерно для А. П. Чехова.

5. ЛИТЕРАТУРА КАК ИСКУССТВО СЛОВА. РЕЧЬ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ

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

Собственно словесный аспект литературы, в свою очередь, двухпланов. Речь здесь предстает, во-первых, как средство изображения (материальный носитель образности), как способ оценочного освещения внесловесной действительности; и, во-вторых, в качестве *предмета изображения* — кому-то принадлежащих и кого-то характеризующих высказываний. Литература, иначе говоря, способна воссоздать речевую деятельность людей, и это особенно резко отличает ее от всех иных видов искусства. *Только* в литературе человек предстает говорящим, чему придавал принципиальное значение М. М. Бахтин: «Основная особенность литературы — язык здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения». Ученый утверждал, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание» и что «основная проблема ее изучения» — это «проблема взаимоотношений изображающей и изображаемой речи»¹.

Как видно, образность литературного произведения двухпланова и его текст составляет единство двух «нервующихся линий». Это, во-первых, цепь словесных обозначений «внесловесной» реальности и,

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

во-вторых, ряд кому-то принадлежащих (повествователю, лирическому герою, персонажам) высказываний, благодаря которым литература напрямую осваивает процессы мышления людей и их эмоции, широко запечатлевает их духовное (в том числе интеллектуальное) общение, чего не дано иным, «внесловесным» искусствам. В литературных произведениях нередки размышления героев на философские, социальные, нравственные, религиозные, исторические темы. Порой интеллектуальная сторона человеческой жизни здесь выдвигается на первый план (знаменитая древнеиндийская «Бхагавадгита», «Братья Карамазовы» Достоевского, «Волшебная гора» Т. Манна).

Осваивая человеческое сознание, художественная литература, по словам В. А. Грехнева, «укрупняет стихию мысли»: писателя «неотразимо притягивает мысль, но мысль, не охлажденная и не отрешенная от переживания и оценки, а насквозь пронизанная ими. Не итоги ее, явленные в объективно спокойных и стройных структурах логики, а ее *личностный колорит*, ее *живая энергия* — прежде всего это притягательно для художника слова там, где мысль становится предметом изображения»¹.

6. ЛИТЕРАТУРА И СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

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

Исторически ранние синтезы являли собой «сочетание ритмованных, оркестрических (танцевальных.— В. Х.) движений с песней-музыкой и элементами слова»². Но это было еще не собственно искусство, а *синкретическое творчество* (синкретизм — слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо). Синкретическое творчество, на основе которого, как показал А. Н. Веселовский, впоследствии сформировалось словесное искусство (эпос, лирика, драма), имело форму обрядового хора и обладало мифологически-культурной и магической функцией. В обрядовом синкретизме отсутствовало разделение лиц действующих и воспринимающих. Все были и сотворцами, и участниками-исполнителями совершаемого действия. Хороводное «предыскусство»

¹ Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. С. 13—14.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155 (см. также с. 155—166, 245—246).

для архаических племен и ранних государств было ритуально обязательным (принудительным). По Платону, «петь и плясать должны решительно все, все государство целиком, и притом всегда разнообразно, непрестанно и восторженно»¹.

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

Вместе с тем в XIX и в начале XX столетия неоднократно давала о себе знать и иная, противоположная тенденция: немецкие романтики (Новалис, Ваккенродер), а позже Р. Вагнер, Вяч. Иванов, А. Н. Скрябин предприняли попытки вернуть искусство к изначальным синтезам. Так, Вагнер в книге «Опера и драма» расценивал отход от исторических ранних синтезов как грехопадение искусства и ратовал за возвращение к ним. Он говорил об огромной разнице между «отдельными видами искусства», эгоистически разъединенными, ограниченными в своей обращенности лишь к воображению, — и «истинным искусством», адресованным «к чувственному организму во всей его полноте» и соединяющим в себе различные виды искусств². Такова, в глазах Вагнера, опера как высшая форма театрально-драматического творчества и искусства в целом.

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

«Эмансипация» словесного искусства произошла как следствие его обращения к письменности (устная художественная словесность имеет синтетический характер, она неотделима от исполнения, т. е. актерского искусства, и, как правило, связана с пением, т. е. с музы-

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Высокая классика. С. 143.

² См.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 342–343. Позже программа повсеместного и сплошного синтезирования искусств была предложена в ст.: Иванов Вяч. О границах искусства, Чюрленис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.

кой). Обретя облик литературы, словесное искусство превратилось в односоставное. При этом появление печатного станка в Западной Европе (XV в.), а затем и в других регионах обусловило перевес литературы над устной художественной словесностью. Но, получив самостоятельность и независимость, словесное искусство отнюдь не изолировало себя от иных форм художественной деятельности. По замечанию Ф. Шлегеля, «произведения великих поэтов нередко дышат духом смежных искусств»¹.

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

7. МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ В РЯДУ ИСКУССТВ. ЛИТЕРАТУРА И СРЕДСТВА МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

В разные эпохи предпочтение отдавалось различным видам искусства. В античности наиболее влиятельна была скульптура; в составе эстетики Возрождения и XVII в. доминировал опыт живописи, которую теоретики обычно предпочитали поэзии; в русле этой традиции — трактат раннего французского просветителя Ж.-Б. Дюбо, полагавшего, что «власть Живописи над людьми более сильна, чем власть Поэзии»².

Впоследствии (в XVIII, еще более — в XIX вв.) на авансцену искусства выдвинулась литература. Соответственно произошел сдвиг и в теории. Лессинг в своем «Лаокооне» в противовес традиционной точке зрения акцентировал преимущества словесного искусства пе-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6 т. М., 1967. Т. 3. С. 254.

² Дюбо Ж.-Б. Критическое размышление о поэзии и живописи. М., 1976. С. 221.

ред живописью и скульптурой. По мысли Канта, «из всех искусств первое место удерживает за собой поэзия»¹. С еще большей энергией возвышал словесное искусство над всеми иными В. Г. Белинский, утверждавший, что поэзия есть «высший род искусства», что она «заключает в себе все элементы других искусств» и потому «представляет собою всю целостность искусства»².

В эпоху романтизма роль лидера в мире искусства с поэзией делила музыка. Позже понимание музыки как высшей формы художественной деятельности и культуры как таковой (не без влияния Ницше) получило небывало широкое распространение, особенно в эстетике символистов. Именно музыка, по убеждению А. Н. Скрябина и его единомышленников, призвана сосредоточить вокруг себя все иные искусства, а в конечном счете — преобразить мир. Знаменательны слова А. А. Блока (1909): «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. <...> Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира. <...> Поэзия исчерпаема <...>, так как ее атомы несовершенны — менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке»³.

Подобные суждения (как «литературоцентристские», так и «музыкацентристские»), отражая сдвиги в художественной культуре XIX—начала XX в., вместе с тем односторонни и уязвимы. Отвергая иерархическое возвышение какого-то одного вида искусства над всеми иными, многие деятели культуры истекшего столетия подчеркивали *равноправие* форм художественной деятельности. Не случайно широко бытует словосочетание «семья муз».

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

В связи с этим появились концепции, которые применительно к первой половине столетия правомерно называть «киноцентристскими», а ко второй — «телецентристскими». Практики и теоретики киноискусства неоднократно утверждали, что в прошлом слово имело гипертрофированное значение, а ныне люди благодаря кинофильмам учатся по-иному *видеть* мир; что человечество переходит от понятийно-словесной к визуальной, зрелищной культуре. Известный своими резкими, во многом парадоксальными суждениями теоре-

¹ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 344.

² Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 7, 9.

³ Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 150.

тик телевидения М. Маклюэн (Канада) в своих книгах 60-х годов утверждал, что в XX в. произошла вторая коммуникативная революция (первой было изобретение печатного станка): благодаря телевидению, обладающему беспрецедентной информативной силой, возникает «мир всеобщей сиюминутности», и наша планета превращается в своего рода огромную деревню. Главное же, телевидение обретает небывалый идеологический авторитет: телеэкран властно навязывает зрительской массе тот или иной взгляд на реальность. Если раньше позиция людей определялась традицией и их индивидуальными свойствами, а поэтому была устойчивой, то теперь, в эпоху телевидения, утверждает автор, личное самосознание устраняется: становится невозможным занимать определенную позицию дольше, чем на мгновение; человечество расстается с культурой индивидуального сознания и вступает (возвращается) в стадию «коллективной бессознательности», характерной для племенного строя. При этом, полагает Маклюэн, у книги нет будущего: привычка к чтению себя изживает, письменность обречена, ибо она слишком интеллектуальна для эпохи телевидения¹. В этих суждениях много одностороннего, поверхностного и явно ошибочного (жизнь показывает, что слово, в том числе письменное, отнюдь не оттесняется на второй план, тем более не устраняется по мере распространения и обогащения телекоммуникации). Но проблемы, поставленные канадским ученым, являются весьма серьезными: соотношения между визуальной и словесно-письменной коммуникацией сложны, а порой и конфликтны.

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

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

Активность внеэстетических начал в литературном творчестве порой вызывала у теоретиков опасения. Так, Гегель полагал, что поэзии угрожают разрыв со сферой чувственно воспринимаемого и растворение в стихиях чисто духовных. Но дальнейшее развитие литературы не подтвердило этих прогнозов. В своих лучших образцах литератур-

¹ Концепция М. Маклюэна излагается и обсуждается Ю. Н. Давыдовым в: Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М., 1975. С. 237—243.

ное творчество органически соединяет верность принципам художественности не только с широким познанием и глубоким осмыслением жизни, но и с прямым присутствием обобщений автора. Мыслители XX в. не без оснований к тому утверждают, что поэзия относится к другим искусствам, как метафизика к науке¹, что она, будучи средоточием межличностного понимания, близка философии. При этом литература характеризуется как «материализация самосознания» и «память духа о себе самом»². Выполнение литературой внехудожественных функций оказывается особенно существенным в моменты и периоды, когда социальные условия и политический строй неблагоприятны для общества. «У народа, лишённого общественной свободы,— писал А. И. Герцен,— литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»³.

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

8. ЛИТЕРАТУРА И МИФОЛОГИЯ

Художественная литература как и искусство в целом, неразрывными узами связана с *мифологией*, т. е. совокупностью мифов, принадлежащих отдельным народам, определенным стадиям развития общества и всему человечеству. Заметим, что слово «мифология» имеет и иной смысл: им обозначается область научного знания, предмет которой составляют мифы.

§ 1. МИФ: ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА

Слово «миф» восходит к др.-гр. *mythos* — рассказ, рассказывание, сказание, предание; его латинский аналог — *fabula* (повествование, басня). Подобным же образом и при акценте на вымышленности рассказанного определен миф в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля: это область баснословного, небывалого, сказочного; мифология определяется как баснословие.

В Новое время миф стал пониматься и иначе: не как *любой* вымысел, облеченный в рассказ, а как достояние исторически да-

¹ Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst. Red: H. Holzhey, J.-P. Loyvrat. Bern; Stuttgart, 1984. S. 111, 173.

² Шпет Г. Г. Литература. С. 152, 155.

³ Герцен А. И. Письма издалека. М., 1984. С. 154.

леких эпох, как «древнее народное сказание о богах и легендарных героях, о происхождении мира и жизни на земле»¹.

И, наконец, на протяжении последнего столетия в научно-гуманитарную сферу внедрилось третье значение слова «миф». В соответствии с ним мифология мыслится как надэпохальная, трансисторическая, бытующая в жизни народов на протяжении *всей* их истории *форма общественного сознания*, которая связана с особым родом мышления. Мифология в таком ее понимании — это одна из констант жизни человечества, феномен, наличествующий всегда и везде. Опираясь на данное значение слова «миф», ученые имеют все основания говорить о всемирно-историческом мифологическом процессе.

Обозначим основные свойства мифологии как формы общественного сознания. Во-первых, предмет мифа обладает *общезначимостью*, он причастен к фундаментальным началам бытия: природе как целому, жизни племен, народов, человечества, вселенной. В мифах особенно важна логическая оппозиция «хаос — порядок (космос)». Мифология (вплоть до Ницшевой переоценки всех ценностей) неизменно придерживалась классической картины мира (см. с. 22—23), возвышая все то, что служит упорядочению бытия, предпочитая космос хаосу.

Во-вторых, смысл мифа (выражаемая им концепция, идея) переживается теми, для кого он существует, как нечто непререкаемо истинное, не подлежащее сомнению и аналитическому рассмотрению. Мифологические представления, утверждал Шеллинг, понимаются «как истина, и притом как вся, как полная истина»; они «не допускают сомнения в своей истинности»². Мифология по сути внерациональна (хотя и может иметь логически упорядоченную форму): критичности к себе мифы не терпят. По словам авторитетного ученого, мир мифа — это «абсолютная реальность», и из анализа он выходит уже радикально демифологизированным»³. Миф как таковой требует нерелективного доверия к себе, в ином случае он перестает быть самим собой и превращается в произвольную выдумку. Иначе говоря, миф гносеологически парадоксален: он опознается в качестве мифа лишь со стороны, извне причастного ему сознания. Для тех же, кто приемлет миф, он существует в качестве полной и самодостаточной истины, но не как миф.

В-третьих, форма мифа (в отличие от формы произведения искусства) является гибкой, податливой, свободно меняющейся и

¹ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1982. Мифы в этом значении слова тщательно исследованы в фундаментальном научно-энциклопедическом издании: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. На него мы опираемся ниже, говоря об исторически ранней мифологии.

² Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии//Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 214, 323.

³ Элиаде М. Аспекты мифа (1964)/Пер. с фр. М., 1995. С. 142-150.

варьирующей. Одни и те же мифы нередко реализуются как в словесной, так и в пластической (скульптурной или живописной) форме. При этом они (что характерно для близких нам эпох) могут ослаблять и даже разрывать связи с какой-либо образностью, воплощаясь в отвлеченных понятиях и доказующих рассуждениях, в форме псевдофилософских и псевдонаучных трактатов.

Диапазон форм мифотворчества и бытования мифов безгранично широк и на протяжении последних двух столетий (начиная с эпохи романтизма) основательно изучен. В XIX в. мифологические школы обращались главным образом к исторически ранним мифам, ученые же XX столетия вовлекли в сферу обсуждения и мифы Нового времени, в том числе современные. Главное же, мифология ныне осмыслена как надэпохальная универсалия. Таково учение К. Г. Юнга об архетипах, в свете которого мифология предстала как непреходяще значимая «проекция коллективного бессознательного», которое составляет «огромное духовное наследие»¹.

§ 2. ИСТОРИЧЕСКИ РАННИЕ МИФЫ И ЛИТЕРАТУРА

Миф уходит корнями в неопределенно далекие времена. Мифология составляет первоисток культуры человечества — феномен, из которого со временем возникали все ее формы.

Первая стадия мифотворчества — это архаические родоплеменные мифы. Доминирующее их свойство — безудержность коллективного вымысла (фантазии), нередко кажущаяся современному человеку не просто данью наивности, но чем-то нелепым, абсурдным. Однако нашими далекими предками плоды подобного вымысла принимались за непререкаемую и полную истину.

Архаические мифы — это явление предкультурное: они были не просто доминирующей, но *единственной* формой сознания человеческих сообществ в пору, когда еще не существовало ни религии как таковой, ни искусства, ни тем более науки и философии. И мифология (в соединении с ритуалом) выступала как сила, организующая, цементирующая поведение и сознание отдельных людей и их сообществ. Глубокая древность, явившаяся «неясным временем» для близких нам эпох, по словам Шеллинга, была занята *исключительно* мифологией, и эта мифология при изучении ранней поры существования человечества составляет «единственно надежную путеводную нить»².

Центральный объект архаической мифологии — это преображенные фантазией явления природы: духи лесов, полей, вод, нередко опасные и устрашающие, а также первопредки и покровители пле-

¹ Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М., 1994. С. 126.

² Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии. С. 361, 177.

мени, становившиеся предметом почитания (тотемы). В ряде случаев персонифицировались природно-космические силы (мифы солнечные, лунные, облачные). Преобладающая форма архаической мифологии — олицетворение (одухотворение, очеловечивание) явлений природы¹.

Уже на архаической стадии мифотворчества стали формироваться *этиологические* (от др.-гр. слова, означающего причинность) мифы, предмет которых — становление «первопредметов» природного и человеческого мира. Так, один из австралийских мифов слепоту летучей мыши при дневном освещении объясняет тем, что она, когда-то заглянув в дупло, наткнулась на сучок. Своего рода напоминание о подобных мифах — сказки Р. Киплинга («Отчего у слона длинный хобот» и др.).

В ряду этиологических мифов особенно велика роль повествований о становлении мира как целого. Происхождение космоса и земного бытия трактуется архаической мифологией по преимуществу как некий прецедент, единичный факт, нередко — как чье-то свершение (поступок). Творцами мира нередко выступают животные: ворон, корова, гагара... В то же время ряд архаических мифов имеет своим предметом некие внесобытийные константы мироустройства. Таковы сказания о мировой оси и мировой горе, представление о мировом древе, хорошо ведомое разным народам.

На стадии упрочения дифференцированной культуры мифология претерпела кризис: мифы стали порождать критическую рефлексию, что ставило их существование под угрозу. Уже во времена Гомера имел место кризис мифологического сознания: история богов уже здесь становится собственно поэтическим достоянием. Знаменательны слова Сократа о том, что у него «вовсе нет свободного времени», чтобы проявлять интерес к ораве «всяких горгон и пегасов», к сонмищу «нелепых чудовищ»².

В пору становления дифференцированной культуры и человеческих общностей, более крупных, нежели род и племя (таковы народности, полисы, государства), мифология обогатилась, радикально видоизменившись. Над родоплеменными духами, демонами, тотемами возобладали божества и героические индивиды. Мифы обрели тесные связи с упрочившимся отныне религиозным сознанием — как политеистическим, так и монотеистическим, составив его существенный компонент (наряду с обрядами и молитвами, а в монотеизме также с догматами вероучений, заповедями, каноническими текстами)³.

¹ См.: *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод // *Веселовский А. Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16: Статьи о сказках. С. 99—101.

² *Платон.* Федр. М., 1994. С. 4.

³ Соотношение мифологии и религии понимается по-разному. См.: *Трубецкой С. Н.* Религия // *Христианство.* Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1995; *Кассирер Э.* Миф и религия // *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 524—568; *Токарев С. А.* Религия и мифология // *Мифы народов мира.* Т. 2; *Аверинцев С. С.* Христианская мифология // Там же.

Представление о многобожии (политеизм) легло в основу античной мифологии, которую принято называть *классической*, ибо со временем она стала неопределимо важным достоянием всей Европы. В составе античной культуры складывается мифоисторическая традиция, обретают значимость *мифологизированные предания*. Объектом мифотворчества становятся далекие исторические события, о чем свидетельствуют «Илиада», «Одиссея», «Энеида», а за пределами Европы — древнеиндийская «Махабхарата». Возникает и упрочивается миф (бытующий и в последующие времена, вплоть до нашей эпохи) о стадиях существования человечества, каковы золотой век и пришедшие ему на смену худшие века — серебряный, медный и, наконец, железный. Об этом мифе, находящемся у истоков *исторического сознания* человечества, мы узнаем из поэмы Гесиода «Труды и дни» и «Метаморфоз» Овидия.

На основе политеистических религий возникают «пантеоны богов», участвующих в жизни людских сообществ, что запечатлено народным эпосом. Героями мифологизированных преданий нередко становятся сыновья богов, полулюди-полубоги, каковы Геракл и Тезей у греков, Пандавы в «Махабхарате». Мифотворчество, таким образом, антропологизируется и историзируется, обретая при этом героический характер (о героике см. с. 76—78).

Мифология, упрочившаяся в русле монотеистических религий (иудаизм, христианство, ислам), активно окрашена в этические тона: «главное достоинство теизма (имеется в виду монотеизм. — В. Х.) — в ясности и отчетливости нравственных требований»¹. Мифы, явленные в текстах монотеистической ориентации (канонических, апокрифических, фольклорных), весьма разнообразны. Здесь есть место и космогоническому началу (повествование о семи днях творения в первой книге Ветхого Завета), и антропогонии (сотворение Богом Адама и Евы, их соблазнение змием, преступление Каина — там же), и историческому преданию (Евангелие, по поводу которого В. Н. Топоров сказал, что христианство впервые поместило Бога в историю).

Под знаком монотеистических вероучений с их мифологией (в Европе это христианство) проходили средние века, когда стали весьма влиятельными создававшиеся по следам и в духе Священного писания неканонические тексты — агиографические легенды, которые одновременно историчны и мифологичны. Таковы, например, бытовавшие в разных странах Европы сказания об Алексее Божьем человеке.

Исторически ранняя мифология всех трех охарактеризованных разновидностей (родоплеменная архаика; политеистическая мифология, с предельной яркостью явленная античностью; мифы моноте-

¹ Радлов Э. Л. Монотеизм//Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. Т. 2. М., 1995. С. 168.

истической ориентации) сохранила свою культурно-художественную значимость и в Новое время. По справедливым словам Р. Вагнера, «новый мир» с его теологией, наукой, политикой, искусством «приобрел свою творческую силу из мифа»¹.

В искусстве и литературе поныне живут сюжеты и персонажи исторически ранней мифологии. Вне воссоздания, варьирования, достраивания и обогащения давних мифов художественное творчество Нового времени (в том числе и нашей современности) непредставимо.

Мифологические сюжеты и образы со временем перестают восприниматься как абсолютная достоверность и осознаются как плод вымысла, часто обретая сказочно-игровой характер. Напомним формулу В. Я. Проппа: от мифа — к сказке. Без персонажей родоплеменных мифов — домовых, леших, водяных, русалок не обходятся фольклорные тексты. Наследники родоплеменных тотемов находят себе место и в литературе, в том числе и XX столетия. Вспомним повести С. А. Клычкова «Чертухинский балакирь» и В. Г. Распутина «Прощание с Матерой». На страницах последней незадолго до затопления острова появляется его Хозяин, зверек побольше кошки, который всегда оставался непримечаемым, но здесь знал всех и знал все, что происходило, и, главное, умел «ничему не мешать». Видя приближившуюся беду, распутинский зверек-тотем, которому внятн трудный опыт человечества «послеархаических» времен, в последний раз обходит ночью свою деревню и, прислонившись с улицы «к старому и крепкому дереву избы», помышляет о том, что «все живущее на свете имеет один смысл — смысл службы. И всякая служба имеет конец». По следам национальных мифологий, восходящих к языческой старине, созданы такие глубокие по мысли произведения, как «Снегурочка» А. Н. Островского, тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», «Пер Гюнт» Г. Ибсена.

Сохраняет свою насущность для литературы и мифологическое наследие античности, часто обретающее игровой и эстетизированный колорит. Так, древнегреческие мифы подверглись шутливому обыгрыванию в стихах Парни, Батюшкова, молодого Пушкина. Ироническую перелицовку мотивов и тем гомеровской «Одиссеи» являет собой роман Дж. Джойса «Улисс».

Прочно и надежно унаследована искусством и литературой Нового времени также мифология, упроченная в русле монотеизма. Библейские и евангельские сюжеты в отличие от архаико-мифологических и порожденных политеизмом вызывают к себе (за редкими исключениями, какова «Гавриилиада» А. С. Пушкина) отношение серьезно-пиететное (например, «Потерянный рай» Дж. Мильтона).

Исторически ранние мифы (родоплеменные и позже сформировавшиеся политеистические и монотеистические), как видно, об-

¹ Вагнер Р. Опера и драма//Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 369.

рели вечную жизнь не только в качестве художественно-образной данности игрового характера, но и как воплощение глубочайших *смыслов*, и прежде всего — представления о мире (бытии, универсуме, космосе, вселенной) как неизменно упорядоченном и предъявляющем человеку серьезнейшие нравственные требования.

Не менее тесными узами, нежели исторически ранняя мифология, с литературой и искусством Нового времени связана и мифология, возникшая и упрочившаяся именно в эту эпоху. К ней мы и обратимся.

§ 3. МИФОЛОГИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ И ЛИТЕРАТУРА

Новое время (сначала в Италии, позже во всех странах Западной Европы, а на протяжении двух последних столетий и в других регионах) ознаменовалось появлением и упрочением мифов иного рода, нежели прежние, исторически ранние. Мифотворчество ныне стало уделом не столько народов как целостностей, сколько отдельных общественных групп (как правило, привилегированных): порой мифы являются плодом деятельности отдельных лиц в области философии, науки, искусства, публицистики. Если прежде мифология составляла достояние общенародное, то ныне она принадлежит элитам *и/или* так называемому массовому сознанию, что порождает нескончаемые войны между мифами.

При этом неомифология, нередко именуемая *вторичной*, часто оказывается недолговечной. Она лишена устойчивости, стабильности, надэпохальной надежности исторически ранних мифов. Ослабляются связи новых мифов с преданием, их жизнь оказывается зависимой от сменяющих друг друга «веяний времени» и мод, что особенно характерно для XX столетия.

Во многом меняется и само содержание мифологии. Наряду с мироприемлющими мифами, преобладавшими ранее, получают широкое распространение (начиная с эпохи романтизма — по нарастающей) мифы утопические, отвергающие прошлое и настоящее человечества во имя светлого, идеального будущего, а также мифы пантрагические, тотально пессимистические и нигилистические. Эти весьма разнонаправленные мифы неотвратимо вступают в конфликт с исторически ранними мифологиями и с традиционными верованиями как таковыми, включая и монотеистические. Далеко не всегда они «ладят» между собой. Так, ренессансный миф о безграничных возможностях добивающегося счастья человека, полудействия которого — вселенная, а силы равны божественным, не согласуется с декартовского толка рационализмом, породившим миф о Разуме как сути и призвании человека, способного до конца познать реальность. Подобным же образом исключают друг друга мифы о «сверхчеловеке» (Ницше) и пролетариате как преобразователе мира и спасителе человечества (Маркс); о человеке как идущем

«вперед и выше» (Горький) и о нем же как «виде хищных обезьян, постепенно заработавших на своем так называемом «духе» манию величия» (Т. Лессинг, один из сторонников «философии жизни»; начало XX в.). В последние десятилетия черты мифа порой обретают отвлеченные понятия. Так, в одних случаях (структуралистский вариант) структура мыслится как строго упорядоченная и равная самой себе, в других (постструктурализм, деконструктивизм), напротив, как не имеющая центра и аморфная. Постмодернистская концепция тотальной неупорядоченности мира порой находит формы выражения, родственные мифологической архаике. Так, в работе Ж. Делеза «Платон и симулякр» (1966) симулякр предстает как некое злобное, агрессивное существо, которое, танцуя, с предельной скоростью испускает губительные токи идей вечности и порядка, порождая в людях страх перед наказаниями.

Общественное сознание истекшего столетия более, чем в предыдущие века, подвластно мифологическим искажениям реальности. Об этом в предельно жесткой форме, имея в виду прежде всего утопические концепции своего времени, говорил в 1920-е годы А. А. Ухтомский: «Может быть, большинство человеческих теорий окажется “бредом”»¹. Правомерно предположить, что и некоторые из ныне популярных научно-философских концепций со временем будут расценены как дань мифотворчеству, далеко не адекватному истине.

Одна из важных черт вторичной мифологии — широта ее тематики. Здесь не только бытийные универсалии, природа и далекое историческое прошлое, но и прямое обращение к жизненной конкретике, к близким временам, и в частности к современности. Упрочивается ряд мифов о сословиях и социальных группах, нациях и расах, которые нередко опасным образом оценочно поляризуются. Новое время знает также опыты мифологизации (опять-таки порой друг другу полярные) крупных исторических деятелей близкого времени (например, Петр I как достойный своего великого призвания основатель империи либо, напротив, как деспот и антихрист). К месту вспомнить также о мифологизации выдающихся философов и ученых, композиторов и художников, писателей и поэтов. Создаются мифы о литературных героях, как, например, о Дон Кихоте. Мифологизируются и отдельные исторические события, например происшедшее в России в октябре 1917 года. Созданию и упрочению одних мифов и низвержению других ныне активно содействуют средства массовой информации, наиболее «успешно» — телевидение (о нем см. с. 113—114).

В мифотворческих процессах (наряду с философами, учеными и, главное, их истолковывающими публицистами) участвуют творцы произведений искусства, и прежде всего писатели. Они, во-первых, так или иначе откликаются на современные мифы и, во-вто-

¹ Ухтомский А. А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 440.

рых, творят собственные. По мысли Шеллинга, «вечные мифы» рождены такими большими поэтами, как Данте, Шекспир, Сервантес, Гете: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывающуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию»¹. В литературе поры романтизма, как бы подтверждая это суждение, индивидуально-авторское мифотворчество предельно активизировалось. Стали создаваться произведения, во многом родственные исторически ранним мифам. Их правомерно назвать *мифоподобными*. Индивидуально-авторская мифология явила собой «свободное преломление» давних мифов в их эпохальном и национальном многообразии; прошлая мифология здесь подчинилась «задачам и целям собственного самовыражения писателей»². Подобного рода неомифологизм дал о себе знать в творчестве И. Х. Гёльдерлина, И. В. Гете (вторая часть «Фауста»), Дж. Г. Байрона («Манфред») и многих русских писателей эпохи романтизма, что убедительно показано в процитированной нами книге. Эта традиция была подхвачена XX столетием. Вспомним Т. Манна («Иосиф и его братья»), М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Р. М. Рильке («Сонеты к Орфею»). В этом же ряду — поэтическое творчество Д. Л. Андреева и его трактат «Роза мира», являющийся мифом в прямом значении этого слова. Произведения названных авторов являют собой творческое наследование многовекового религиозного и мифотворческого опыта человечества.

Вместе с тем в составе литературной мифологии завершившегося столетия налицо решительное отвержение традиционных верований и мифов. Его правомерно назвать *авангардистским* в широком, культурологическом смысле слова³. Литература XX в. (как и иные виды искусства) активно отозвалась на Ницшевы мифы о Дионисе и «сверхчеловеке» (поэзия символизма), а также на социально-утопическую мифологию своего времени (М. Горький и В. В. Маяковский, их соратники и продолжатели). Преломилась в искусстве слова и тотально-скептическая, пантрагическая и нигилистическая мифология (проза Ф. Кафки, поэма «Бесплодная земля» Т. С. Элиота; многое в творчестве писателей постмодернистской ориентации).

Такова в предельно компактном и весьма приблизительном обозначении картина связей между неомифологией и литературой.

§ 4. МИФ В АСПЕКТЕ АКСИОЛОГИИ

Ценность исторически ранней мифологии (как для давних эпох, так и для Нового времени, включая и нашу современность) огромна и бесспорна. Иначе обстоит дело с неомифологией (в особенно-

¹ Шеллинг В. Ф. *Философия искусства*. СПб., 1996. С. 147.

² Ходанен Л. А. *Миф в творчестве русских романтиков*. Томск, 2000. С. 18.

³ См.: Клинг О. А. *Три волны авангарда*//Арион. 2001. № 3 (31).

сти с той, что упрочилась в XX веке): она аксиологически *неоднозначна*, что неотвратимо порождает споры о природе и общественной роли мифов. Отношение мифологии к культуре как таковой, в частности к области познания и тому, что именуется разумом и истиной, понимается по-разному. Существуют два едва ли не полярных рода концепций. Первые — тотально критичны к мифу как общественно значимому явлению (они восходят к европейскому рационализму XVII—XVIII вв.). Вторые, напротив, акцентируют позитивную значимость мифологии. Такова традиция романтической философии и эстетики.

Яркий образец последовательного отвержения мифологизированного сознания — книга Р. Барта «Мифологии» (1957), где мифы характеризуются как «лжеочевидности», прячущие «идеологический обман», во власть которого невольные попадают люди, как только они берутся рассуждать и обобщать. Цель мифов, считает автор, — это «обездвижение» мира, его омертвление: миф навязывает обществу представление о реальности как извечно гармоничной, тем самым ее опрокидывая и опустошая¹. Как видим, Барт понимает мифологию как фатально искажающую и обедняющую жизненную конкретику.

Аналогичным образом трактуется мифологизированное сознание в семиотическо-культурологических трудах Ю. М. Лотмана, ориентированных, по словам самого ученого, на научную традицию Аристотеля и Декарта. Здесь миф выводится за рамки культуры: противопоставляется одно другому пространству культурное (рационально-логическая сфера) и мифологическое (иррациональное)².

Совсем иначе судят о мифологии, рассматривая ее как уникальную культурную ценность и при этом наследуя традицию эстетики романтизма, такие мыслители, как Г.-Г. Гадамер и Д. С. Лихачев. В статье Гадамера «Миф и разум» (1954) говорится, что научная и мифологическая картины мира не антагонисты, что «у мифа и разума общая, одинаковыми законами движимая история» и что они по сути дружественны и взаимодополняющи: «Миф не надо осмеивать как обман священников или бабы рассказы, а услышать в нем голос <...> мудрого прошлого». «Мифические чары», отмечает философ, внерациональны, но мифы — это отнюдь не произвольные фантазии, а носители собственных, венаучных истин, которые «формируют великие духовные и нравственные силы жизни»³. В том же русле — суждение Д. С. Лихачева о мифе как «упаков-

¹ Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 46, 118, 126, 111—112. Полный текст данного труда см. в: Барт Р. Мифологии. М., 1996.

² См.: Лотман Ю. М. Семиотика культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 15, 32.

³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 97, 94, 98—99. Эти мысли получили развитие и обоснование в: Любнер К. Истина мифа (1983) / Пер. с нем. М., 1996.

ке данностей», которая является благом и ценностью, «ибо упрощает мир <...> и наше поведение в мире». Говорится даже, что без «мифологизации данности» последняя «не может быть воспринята»¹. В то же время отмечается, что существуют мифы, искажающие реальность, а потому негативно значимые. Таково, по словам ученого, представление о русской истории как средоточии извечной рабской покорности². Тем самым констатируется ценностная неоднородность мифологии: бытующему в массовом сознании «туману мифов» противопоставляется достойная своего призвания мифология как необходимый и насыщенный феномен культуры, приближающий общество к истине.

Приведенные суждения о мифах как причастных познанию, мудрости, истине имеют весьма серьезные резоны. Вместе с тем высказывания Г.-Г. Гадамера и Д. С. Лихачева, на наш взгляд, нуждаются в некоторой корректировке. Далеко не всякий миф дружен разуму, а упаковка упаковке рознь: великое множество мифов XX века таит в себе не истину, а заблуждения, порой весьма опасные. В одних случаях неомифология отмечена человеконенавистничеством, в других, напротив, гуманностью. Знаменательны слова Т. Манна по поводу его романа-мифа «Иосиф и его братья»: мифология, нередко служащая мракобесам для достижения их «грязных целей», должна проникнуться «идеями гуманизма»³.

К тому же словосочетание «упаковка данностей» не выявляет специфических черт мифологии. Этой формулой правомерно называть результаты *любого* освоения людьми окружающей реальности: не одно только мифологическое, но также непосредственно-жизненное и собственно научное. Повседневная практика и научная деятельность устремлены к тому, чтобы «упаковки данностей» были наиболее *прозрачными*, чтобы они содействовали объемному, многоплановому видению и пониманию предмета (феномена) в его полноте, многообразии его свойств, в его неоднозначности. Про миф этого не скажешь: здесь преобладают схематизация объекта, придание ему упрощающей однозначности. Миф, как правило, не в ладах с богатством и разнообразием реальности, с ее многоцветностью и пестротой. Он не желает видеть оттенки и нюансы обозначаемого, его сложность, тем более — противоречивость. Схематизируя реальность, миф оказывается подобием синекдохи (часть мыслится и «подается» как целое), нередко помножаемой на гиперболу (подвергнутый мифологизации объект предстает укрупненно, броско, как бы плакатно). Именно этими чертами в близкие нам эпохи обла-

¹ Лихачев Д. С. Что есть истина?//Канун. Вып. 1. Русские утопии. М., 1995. С. 341—344.

² Лихачев Д. С. Без тумана ложных обобщений (вместо предисловия)//Там же. С. 13.

³ Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад//Манн Т. Иосиф и его братья: В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 903—904.

дают «непрозрачные» мифологические «упаковки» объектов. Мифы содержат в себе и знание о предметах, феноменах, сущностях, т. е. истину (пусть и неполную), и односторонность разумения реальности, всяческие искажения и заблуждения. В мифологии, говоря иначе, истина интуитивных прозрений сочетается с рациональной недостаточностью.

Слагающаяся из мифов ценностно разнокачественных, мифология как целое, таким образом, побуждает относиться к ней уважительно и бережно, а в то же время критически.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

В составе художественного творчества неотъемлемо важна его *коммуникативная* сторона. Искусство включено в общение между людьми: произведения ориентированы их авторами на чье-либо восприятие, к кому-то обращены. Это своего рода послания. В литературе, имеющей дело со словами, коммуникативные начала художественной деятельности выражены наиболее открыто и полно. Художественная речь, причастная традициям риторики, обладает убеждающей энергией; опираясь же на высказывания разговорные, она проявляет себя как непринужденное и доверительное общение автора с читателем (как бы «на равных»). «Тенью доброй беседы» назвал литературу английский писатель Р. Стивенсон. И вполне понятно, что литературоведение рассматривает словесно-художественные произведения в их отношении не только к автору, но и к воспринимающему сознанию, т. е. к читателю и читающей публике. Обращаясь к этой грани литературы, наука о ней опирается на герменевтику.

1. ГЕРМЕНЕВТИКА

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

Герменевтика ныне становится (или готовится к тому, чтобы стать) *методологической основой* гуманитарного знания (наук о духе), в том числе искусствоведения и литературоведения. Ее положения проливают свет на характер общения писателей с публикой и отдельными лицами.

Истоки герменевтики — в античности и христианском Средневековье, когда стали предприниматься опыты толкования мифов и сакральных текстов. Как самостоятельная научная дисциплина она оформилась в XIX в. благодаря трудам ряда немецких мыслителей, среди которых наиболее влиятельны Ф. Шлейермахер и В. Дильтей.

Герменевтика XX в. ярко представлена трудами Г.-Г. Гадамера (Германия) и П. Рикёра (Франция), а также наших соотечественников: Г. Г. Шпета, который тщательно исследовал многовековую историю этого учения¹, и М. М. Бахтина (работы «Проблема текста...» и «К философским основам гуманитарных наук», известная также под названиями «К методологии литературоведения» и «К методологии гуманитарных наук»).

§ 1. ПОНИМАНИЕ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. СМЫСЛ

Понимание (нем. *Verstehen*) — это центральное понятие герменевтики. Г.-Г. Гадамер: «Повсюду, где устраняется незнание и незнакомство, совершается герменевтический процесс собирания мира в слово и общее сознание. <...> Задача герменевтики с незапамятных времен — добиваться согласия, восстанавливать его». Понимание, устремленное к согласию, по Гадамеру, осуществляется прежде всего посредством речи. Оно иррационально, немеханично, целостно: «Понимание речи не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого». И еще: «Нельзя понять без желания понять, то есть без готовности к тому, чтобы нам что-то сказали <...>, всяким усилием понимания правит своего рода ожидание смысла». Об освоении художественных произведений Гадамер говорит в статье «Эстетика и герменевтика» (1964): «Что справедливо в отношении всякой речи, тем более справедливо в отношении восприятия искусства. Здесь мало ожидания смысла, здесь требуется то, что мне хочется назвать нашей затронутостью смыслом говоримого. <...> Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается с самим собой. <...> Язык искусства <...> обращен к интимному самопониманию *всех и каждого*»¹.

Понимание имеет межличностный характер. Оно, по словам Шлейермахера, требует «таланта познания отдельного человека»². Понимание осуществляется двояко. Во-первых, в прямом и непосредственном общении немногих людей, как правило, двоих, с глазу на глаз («собеседование»). Этот аспект понимания в качестве первичного и важнейшего тщательно рассмотрен А. А. Ухтомским³. В основном же герменевтика сосредоточена на понимании, вершимом на почве текстов, прежде всего — письменных, что сближает эту область знания с филологией.

Понимание (как это явствует из приведенных суждений Г.-Г. Гадамера) далеко не сводится к рациональной сфере, к деятельности человеческого интеллекта, к логическим операциям и анализу. Оно,

¹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 14, 73, 262—263.

² Шлейермахер Ф. Д. Е. Герменевтика//Общественная мысль. IV. М., 1993. С. 227.

³ См.: Ухтомский А. А. Интуиция совести. С. 248—308.

можно сказать, инаучно и подобно скорее художественному творчеству, нежели ученым трудам. Понимание составляет единство двух начал. Это, во-первых, *интуитивное постижение* предмета, его «схватывание» как целого и, во-вторых, на основе непосредственного понимания, вслед за ним возникает и упрочивается *истолкование* (нем. Erklärung), нередко аналитическое и обозначаемое термином «*интерпретация*» (лат. interpretatio — объяснение). В истолковании непосредственное (интуитивное) понимание оформляется и рационализируется.

Благодаря истолкованию (интерпретации) высказываний преодолевается неполнота их первоначального понимания. Но преодолевается лишь частично: понимание (в том числе рационально обоснованное) есть одновременно (в немалой степени) и непонимание. Интерпретатору не подобают притязания на владение полной истиной о произведении и стоящем за ним лице. Понимание всегда относительно, и роковая помеха ему — самонадеянность. «Понимания нет, — писал Гадамер, — когда человек уверен, что ему все и так известно»¹. Об этом же убедительно говорил А. В. Михайлов: в интерпретациях неизменно присутствует и непонимание, ибо с любой точки зрения (индивидуальной, исторической, географической) видно далеко не все; гуманитария, пусть он широко эрудирован и оснащен научным методом, следует осознавать ограниченность своих возможностей².

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

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

При этом деятельность интерпретатора неминуемо связана с его духовной активностью. Она является одновременно и познавательной (имеет установку на *объективность*), и субъективно направленной: толкователь высказывания привносит в него что-то свое. Говоря иначе, интерпретация (в этом ее природа) устремлена и к постижению, и к «досотворению» понимаемого. Задача толкователя текста, по словам Ф. Шлейермахера, состоит в том, чтобы «понять

¹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 263.

² См.: Михайлов А. В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Отд. литературы и языка. 1994. № 1. С. 16—18.

речь сначала так же хорошо, а затем лучше, чем ее инициатор», т. е. осознать то, что для говорящего «оставалось неосознанным»¹, придать высказыванию дополнительную ясность, как бы его высветить, обнаружить скрытый смысл в смысле очевидном.

Сказанное побуждает охарактеризовать значение слова *смысл*. Это, как отметил А. Ф. Лосев, одна из самых трудных для философии категорий. Данный термин насыщен для герменевтики, а стало быть, и для литературоведения. Значение слова «смысл» сопряжено с представлением о некоей всеобщности, о первоначале бытия и его глубинной ценности. По выражению философа, в слове этом всегда сохраняется онтологический привкус (Э. Г. Аветян).

Смысл одновременно присутствует в человеческой реальности и ей внеположен. Жизнь проникнута энергией смысла (ибо стремится совпасть с бытием), но не становится сколько-нибудь полным его воплощением: то приближается к нему, то от него удаляется.

Смысл высказывания — это не только вложенное в него говорящим (сознательно или непреднамеренно), но также и то, что извлек из него толкователь. Смысл слова, утверждал видный психолог Л. С. Выготский, составляет совокупность того, что оно вызывает в сознании, и «оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости»².

Субъективно окрашенные, личностные высказывания, «включенные» в общение, таят в себе множество смыслов, явных и скрытых, осознаваемых и не осознаваемых говорящим. Будучи «многосмысленными», они, естественно, не обладают полной определенностью. При этом высказывания оказываются способными видоизменяться, достраиваться, обогащаться в различных контекстах восприятия, в нескончаемых рядах интерпретаций.

§ 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ПОНЯТИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ

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

Доминирующим началом человеческого существования, полагал Бахтин, является межличностная коммуникация («*Быть* — значит *общаться*»). Между отдельными людьми и их сообществами, народами,

¹ Шлейермахер Ф. Д. Е. Герменевтика. С. 233.

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

культурными эпохами устанавливаются постоянно видоизменяющиеся и обогащающиеся «диалогические отношения», в мир которых вовлекаются высказывания и тексты: «Нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее)». Диалогическое общение может быть как непосредственным (обычно, оказываясь при этом двусторонним), так и опосредованным текстами (часто являясь односторонним, каков контакт читателя с автором).

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

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

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

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

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 312, 373, 304, 371, 310.

§ 3. НЕТРАДИЦИОННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

В последнее время за рубежом (более всего во Франции) получило распространение и иное, более широкое представление о герменевтике. Ныне этим термином обозначается учение о *любом* восприятии (осмыслении, толковании) фактов (поступков, текстов, высказываний, переживаний). Современные гуманитарии стали включать в сферу герменевтики даже деятельность самопознания, которая связана с заботой человека о себе и переключением его взгляда с внешнего мира на собственную персону. При этом упрочилось представление о герменевтике (одновременно и о гуманитарных науках как таковых) как устремленной не к пониманию и согласию, а, напротив, к снижению и редуцированию всего человеческого (прежде всего — возвышенного) в человеке. В этом русле — постмодернистски ориентированные опыты Мишеля Фуко 1960—1970-х годов. По словам французского философа, гуманитарные науки могут достигать обобщений только в форме разоблачения человека как «привилегированного и по-особому сложного объекта». В основе этих наук «лежит проект сведения человеческого сознания к его реальным первоусловиям», которые «его породили, а теперь скрываются в нем»¹ (имеются в виду внерациональные потребности, желания, интересы).

Характеризуя современное гуманитарное знание, французский философ П. Рикёр говорит о двух противоположных герменевтиках. Первую, традиционную, о которой шла речь выше (герменевтику-1), он называет *телеологической* (целенаправленной), восстанавливающей смысл; здесь неизменно присутствует внимание к явному смыслу высказывания и сказавшемуся в нем человеческому духу. Герменевтика-2, на обсуждении которой сосредоточивается Рикёр, ориентирована *археологически*, т. е. на первопричину высказывания. Она выявляет подоплеку явного смысла, что знаменует его редуцирование, разоблачение, во всяком случае — снижение. Истоки этой ветви герменевтической мысли (именно она представлена работами М. Фуко) ученый усматривает в учениях Маркса, Ницше, Фрейда, видевших доминанту человеческого существования в экономическом интересе, воле к власти, сексуальных импульсах. Эти мыслители, полагает Рикёр, выступили «главными действующими лицами подзрения» и в качестве срывателей масок; их учения — это прежде всего «деятельность по *разоблачению* «ложного» сознания». Разоблачительные (редукционистские) герменевтики, утверждает он, основываются на теории иллюзии: на убеждении в том, что человек склонен искать утешения (ибо жизнь жестока) в иллюзорном мире одухотворенности и провозглашаемых смыслов. И задача археологически ориентированной, разоблачающей герменевтики состоит в том, чтобы

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук (1966). СПб., 1994. С. 383.

«рассекретить» неосознанное и потаенное: здесь «скрытая и безмолвствующая часть человека выносятся на всеобщее обозрение», что, подчеркивает ученый, в наибольшей мере относится к психоаналитическим интерпретациям¹. К сказанному П. Рикёром добавим: в русле разоблачительной, редуцирующей герменевтики находится и деконструктивизм Жака Деррида с его единомышленниками и продолжателями. В составе герменевтики-2 интерпретации утрачивают свои связи с непосредственным пониманием и диалогической активностью, главное же, лишаются устремленности к обретению согласия.

Эту ветвь герменевтики, притязующую на полноту обретаемого знания, воспользовавшись бахтинской лексикой, правомерно назвать «монологической». Основной ее принцип — пребывание на позициях «отчужденной» внеаходимости, рассмотрение личностных проявлений как бы с высоты птичьего полета. Если традиционная герменевтика устремлена к претворению чужого в свое, к обретению взаимопонимания и согласия, то «новая» герменевтика склонна к надменности и подозрительности к рассматриваемым высказываниям, а потому порой оборачивается этически небезупречным подглядыванием скрываемого и сокровенного.

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

2. ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ. ЧИТАТЕЛЬ

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

§ 1. ЧИТАТЕЛЬ И АВТОР

В воспринимающей деятельности правомерно выделить две стороны. При освоении литературного произведения неотъемлемо важен прежде всего живой и бесхитростный, неаналитический, целостный отклик на него. «Истинное художество <...>, — писал И. А. Ильин, — надо принять в себя; надо непосредственно приобщиться ему. И для этого надо обратиться к нему с *величайшим художественным доверием*, — *по-детски* открыть ему свою душу»². Ту же мысль примени-

¹ См.: Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 152, 222, 239.

² Ильин И. А. Одинокий художник. С. 130.

тельно к театру высказал И. В. Ильинский. По его словам, культурный зритель подобен ребенку: «Истинная культура зрителя выражается в непосредственном, свободном, ничем не стесняемом реагировании на то, что он видит и слышит в театре. Реагировании по воле души и сердца»¹.

В то же время читатель стремится отдать себе отчет в полученных впечатлениях, обдумать прочитанное, разобраться в причинах испытанных им эмоций. Такова вторичная, но тоже очень важная грань восприятия художественного произведения. Г. А. Товстоногов писал, что театральный зритель *после* спектакля на протяжении какого-то промежутка времени «обменивает» испытанные им в театре чувства на мысли². Это в полной мере относится и к читателю. Потребность в интерпретации произведений органически вырастает из живых, бесхитростных читательских откликов на него. Вовсе не думающий читатель и тот, кто, напротив, ищет в прочитанном лишь повод для рассуждений, по-своему ограничены. И «чистый анализ», пожалуй, еще в большей мере, чем тот, кто своей наивностью подобен ребенку.

Непосредственные импульсы и разум читателя соотносятся с творческой волей автора произведения весьма непросто. Здесь имеют место и зависимость воспринимающего субъекта от художника-творца, и самостоятельность первого по отношению ко второму. Обсуждая проблему «читатель — автор», ученые высказывают разнонаправленные суждения. Нередко они либо чрезмерно акцентируют читательскую инициативу, либо, наоборот, говорят о послушании читателя автору как некой непреерекаемой норме восприятия литературы.

Первого рода «крен» имел место в высказываниях А. А. Потебни. Исходя из того, что содержание словесно-художественного произведения (когда оно окончено) «развивается уже не в художнике, а в понимающих», ученый утверждал, что «заслуга художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа», способного «возбуждать самое разнообразное содержание»³. Здесь возводится в абсолют творческая (созидательная) инициатива читателя, вольное, не знающее границ «до-страивание» им того, что наличествует в произведении. Это представление о независимости читателей от намерений и устремлений автора доведено до крайности в современных постструктуралистских работах, в особенности у Р. Барта с его концепцией смерти автора (см. с. 73—74).

Но в науке о литературе влиятельна и иная тенденция, противостоящая нивелированию автора ради возвышения читателя. Полемируя с Потебней, А. П. Скафтымов подчеркивал зависимость чи-

¹ Ильинский И. В. Со зрителем наедине. М., 1964. С. 5.

² См.: Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1965. С. 264.

³ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181—182.

тателя от автора: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и границах обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»¹. Сходные мысли высказала Н. К. Бонецкая: читателю важно помнить прежде всего об исходных, первичных, однозначно ясных художественных значениях и смыслах, идущих от автора, от его творческой воли. «Смысл, вложенный в произведение автором, есть величина принципиально постоянная», — утверждает она².

Обозначенные точки зрения, имея несомненные резоны, на наш взгляд, в то же время и односторонни, так как знаменуют сосредоточение либо на неопределенности и открытости, либо, напротив, на определенности и однозначной ясности художественного смысла. Обе эти крайности преодолеваются герменевтически ориентированным литературоведением, которое разумеет отношение читателя к автору как диалог, собеседование, встречу. Литературное произведение для читателя — это одновременно и «вместилище» определенного круга чувств и мыслей, принадлежащих автору и им выражаемых, и «возбудитель» (стимулятор) его собственной духовной инициативы и энергии. По словам Я. Мукаржовского, единство произведения задано творческими намерениями художника, но *вокруг* этого «стержня» группируются «ассоциативные представления и чувства», возникающие у читателя независимо от воли автора³. Для того, кто воспринимает словесно-художественный текст, иначе говоря, оптимален *синтез* постижения творческой воли автора и собственной (читательской) духовно-созидательной инициативы.

Чтобы диалоги-встречи, обогащающие читателя, состоялись, ему нужны и эстетический вкус, и живой интерес к писателю и его произведениям, и способность непосредственно ощущать их художественные достоинства. Вместе с тем чтение — это, как писал В. Ф. Асмус, труд и творчество: «Никакое произведение не может быть понято <...>, если читатель сам, на свой страх и риск не пройдет в собственном сознании по пути, намеченному в произведении автором. <...> Творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит <...> от всей духовной биографии <...> читателя. <...> Наиболее чуткий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение»⁴.

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы//Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 142.

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

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

⁴ Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество//Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. С. 62—66.

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

§ 2. ПРИСУТСТВИЕ ЧИТАТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

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

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

Читатель-адресат тщательно рассмотрен западногерманскими учеными (университет города Констанц) в 1970-е годы (Х. Р. Яусс, В. Изер), составившими школу рецептивной эстетики (*нем.* Rezeption — восприятие)². Одновременно в том же русле работал М. Науман (ГДР). Названные ученые исходили из того, что художественный опыт имеет две стороны: продуктивную (креативную, творческую) и рецептивную (сфера восприятия). Соответственно, считали Яусс и Изер, наличествуют два рода эстетических теорий: традиционные теории творчества (явленного прежде всего в искусстве) — и новая, ими разработанная теория восприятия, ставящая в центр не автора, а его адресата. Последнего именовали *имплицитным читателем*, подспудно присутствующим в произведении и ему *имманентным*. Автору (в свете этой теории) присуща прежде всего энергия воздействия на читателя, именно ей придается решающее значение. Другая же

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

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

сторона художественной активности (порождение и запечатление значений и смыслов) сторонниками рецептивной эстетики отодвигается на второй план (хотя и не отвергается). В составе словесно-художественных произведений акцентируется угадывающаяся в них программа воздействия на читателя — *потенциал воздействия* (нем. *Wirkungspotenzial*)¹, так что структура текста рассматривается как *апелляция* (обращение к читателю, направленное ему послание). Вложенный в произведение потенциал воздействия, утверждают представители рецептивной эстетики, и определяет его восприятие реальным читателем.

§ 3. РЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ. ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Наряду с потенциальным, воображаемым читателем (адресатом), косвенно, а иногда прямо присутствующим в произведении, для литературоведения интересен и важен читательский опыт как таковой. Реально существующим читателям и их группам присущи самые разные, часто не похожие одна на другую установки восприятия литературы, требования к ней. Эти установки и требования, ориентации и стратегии могут либо соответствовать природе литературы и ее состоянию в данную эпоху, либо с ними расходиться, и порой весьма решительно. Рецептивной эстетикой они обозначаются термином *горизонт ожиданий*, взятым у социологов К. Мангейма и К. Поппера². Суть деятельности писателя, по мысли Х. Р. Яусса, состоит в том, чтобы учесть горизонт читательских ожиданий, а вместе с тем нарушить эти ожидания, предложить публике нечто неожиданное и новое. Читательская среда при этом мыслится как заведомо консервативная, писатели же — в качестве нарушителей привычек и обновителей опыта восприятия, что, заметим, имеет место далеко не всегда. В читательской среде, затронутой авангардистскими веяниями, от авторов ждут не соблюдения правил и норм, не чего-то устоявшегося, а, напротив, безоглядно-смелых смещений, разрушений всего привычного. Горизонты читательских ожиданий необычайно многообразны. От литературных произведений читатели могут ждать и гедонистического удовлетворения, шокирующих эмоций, и вразумлений и поучений, и выражения хорошо знакомых истин, и расширения кругозора (познание реальности), и погружения в мир фантазий, и (что наиболее отвечает сути искусства близких нам эпох) эстетического наслаждения в органическом сочетании с приобщением к духовному миру автора. Этот последний род читательских ожиданий правомерно считать иерархически высшим, оптимальной установкой художественного восприятия.

¹ См.: Iser W. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1976. S. 7, 9.

² См.: Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое лит. обозрение. М., 1995. № 12. С. 79.

Кругозором, вкусами и ожиданиями читающей публики во многом определяются судьбы словесно-художественных произведений, а также мера авторитетности и популярности их авторов. «История литературы — не есть только история писателей <...>, но и история читателей», — справедливо отмечал Н. А. Рубакин, известный книговед и библиограф рубежа XIX—XX столетий¹.

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

Главная область историко-функционального изучения литературы — бытование произведений в большом историческом времени, их жизнь в веках. Вместе с тем для этой научной дисциплины оказывается важным и рассмотрение того, как осваивалось творчество писателя людьми его времени. Изучение откликов на только что появившееся произведение составляет необходимое условие его осмысления. Ведь авторы обращаются, как правило, прежде всего к людям своей эпохи. И восприятие литературы ее современниками часто бывает отмечено предельной остротой читательских реакций, будь то резкое неприятие (отторжение) либо, напротив, горячее, восторженное одобрение. Так, Чехов представлялся многим из его современников «мерилом вещей», а его книги — «единственной правдой о том, что творилось вокруг»².

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

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

² Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 594, 593.

§ 4. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

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

Своего рода авангард читающей публики (точнее — ее художественно образованной части) составляют литературные критики. Их деятельность является весьма существенным компонентом (одновременно и фактором) функционирования литературы в ее современности. Призвание и задача критики — оценивать художественные произведения (в основном вновь созданные) и при этом обосновывать свои суждения. «Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату, — писал В. А. Жуковский, — чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того и другого — вот критика»¹.

Литературная критика выполняет роль творческого посредника между писателями и читателями. Она способна стимулировать и направлять писательскую деятельность. В. Г. Белинский, как известно, оказал немалое влияние на писателей, пришедших в литературу в 1840-е годы, в частности на Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева. Воздействует критика и на читающую публику, порой весьма активно. «Убеждения, эстетический вкус» критика, его «личность в целом» «могут быть не менее интересны, чем творчество писателя»².

Критика прошлых столетий (вплоть до XVIII) была по преимуществу *нормативной*. Обсуждаемые произведения она настойчиво соотносила с жанровыми образцами. Новая же критика (XIX—XX вв.) исходит из прав автора на творчество по законам, им самим над собой признанным. Она интересуется прежде всего неповторимо-индивидуальным обликом произведений, уясняет своеобразие их формы и содержания (и в этом смысле является *интерпретирующей*). «Да простит мне Аристотель, — писал Д. Дидро, предваря эстику романтизма, — но неверна та критика, которая выводит непреложные законы на основании наиболее совершенных произведений; как будто бы способы нравиться не бесчисленны!»³

Оценивая и истолковывая отдельные произведения, критика вместе с тем рассматривает и литературный процесс современности (жанр критического обозрения текущей литературы в России

¹ Жуковский В. А. О критике (1809)//Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 218.

² Чернец Л. В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 100.

³ Дидро Д. Об искусстве: В 2 т. Л.; М., 1936. Т. 1. С. 135.

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

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

§ 5. МАССОВЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

Круг чтения и, главное, восприятие прочитанного людьми разных общественных слоев весьма несхожи. Так, в русской крестьянской, а отчасти городской, рабоче-ремесленной среде XIX в. центром чтения была литература религиозно-нравственной направленности: книги по преимуществу житийного жанра, именовавшиеся «божественными». Жития святых (часто доходившие до народа в виде книжек, написанных вульгарно и безграмотно) читались восторженно и благоговейно. Житийный жанр, заметим, в эту пору не очень-то привлекал внимание образованного слоя, хотя и вызвал пристальный интерес Гоголя, Достоевского, Лескова.

В круг чтения народного читателя входили также книги развлекательного, авантюрного, иногда эротического характера, которые назывались «сказками» (знаменитые «Бова», «Еруслан», «Повесть о милорде Георге»). Подобные книги в народной среде бытовали весьма широко, но вызывали к себе пренебрежительное отношение и награждались нелестными эпитетами («побасенки», «побасульки», «чепуха» и т. п.). Однако и они в какой степени «оглядывались» на

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

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

учительную религиозно-нравственную словесность: идеал законного брака был непререкаем в глазах авторов, принципы морали в финальных эпизодах торжествовали.

«Высокая» же литература XIX в. дороги к широкому кругу читателей долгое время не находила (в какой-то мере исключением были пушкинские сказки, гоголевские «Вечера на хуторе...», лермонтовская «Песнь про <...> купца Калашникова»). В русской классике читатель из народа, как правило, видел нечто чуждое его интересам, далекое от его духовно-практического опыта, воспринимал ее по критериям привычной житейной словесности, а потому, обратившись к ней, часто испытывал разочарование. Так, в пушкинском «Скупом рыцаре» слушатели обращали внимание прежде всего на то, что Барон умер без покаяния. Не привыкшие к вымыслу в «неразвлекательных», серьезных произведениях, люди воспринимали изображенное писателями-реалистами как описание действительно имевших место лиц и событий¹. Н. А. Добролюбов имел все основания сетовать, что творчество больших русских писателей достоянием народа не становится².

Программу сближения народной культуры и культуры образованного слоя («господской») наметил Ф. М. Достоевский в статье «Книжность и грамотность» (1861). Он утверждал, что художественно образованным людям, стремящимся просветить всех иных, следует обращаться к читателям из народа не свысока (в качестве заведомо умных к заведомо глупым), но уважая их благодатную, ничем не стесняемую веру в справедливость, и при этом помнить, что к «господскому обучению» народ относится с исторически оправданной подозрительностью. Достоевский считал необходимым для России, чтобы образованная часть общества соединилась с «народной почвой» и приняла в себя «народный элемент»³. В этом направлении мыслили и работали народники и толстовцы в конце XIX в. Большую роль сыграли издательская деятельность И. Д. Сытина и толстовский «Посредник». Контакты народного читателя с «большой литературой» ощутимо упрочились.

XX век с его мучительными социально-политическими коллизиями не только не смягчил, но, напротив, обострил противоречия между читательским опытом большинства и художественно образованного меньшинства. В эпоху мировых войн, тоталитарных режимов, непомерной урбанизации (в ряде случаев насильственной) массовый читатель закономерно отчуждается от духовных и эстетических традиций и далеко не всегда получает взамен что-либо по-

¹ См.: Ан-ский С. А. (*Паннопорт*). Народ и книга: Опыт характеристики народного читателя. М., 1913. С. 69—75.

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

³ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 7, 18—19, 41, 45.

зитивно значимое. Об исполненной жизненных вождлений и потребительских настроений бездуховной массе писал в 1930 г. Х. Ортега-и-Гассет. По его мысли, облик массового человека XX в. связан прежде всего с тем, что наступившая эпоха «чувствует себя сильнее, «живее» всех предыдущих эпох», что «она потеряла всякое уважение, всякое внимание к прошлому <...>, начисто отказывается от всякого наследства, не признает никаких образцов и норм»¹. Все это, естественно, не располагает к освоению подлинного, высоко-го искусства.

Однако круг читаемых широкой публикой произведений в *любую* эпоху весьма широк и, так сказать, многоцветен. Он не сводится ко всяческим примитивам и включает в себя литературу, обладающую бесспорными достоинствами, и, конечно, классику. Художественные интересы так называемого «массового читателя» неизменно выходят за рамки тривиальной, низкопробной литературы, которая именуется массовой (о последней речь пойдет ниже).

3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИЕРАРХИИ И РЕПУТАЦИИ

Свое художественное предназначение литературные произведения выполняют по-разному, в большей или меньшей мере, а то и вовсе от него уклоняются. Явления художественной словесности (будь то творчество писателя как целое или его единичное создание) разномасштабны и неравноценны. В этой связи значимы понятия, во-первых, «литературного *ряда*» (первый, второй и т. д.)² и, во-вторых, «литературной *вертикали*». Оказываются насущными и такие понятия, как, с одной стороны, *высокая* литература (строгая, подлинно художественная), с другой — *массовая* («тривиальная») литература («паралитература», «литературный *низ*»), а также беллетристика, занимающая срединное пространство между «верхом» и «низом». Четкость и строгость характеристик названных феноменов в современном литературоведении отсутствует, понятия литературного «верха» и «низа» порождают нескончаемые разнотолки и споры. Но опыты выстраивания литературных фактов в некие иерархии предпринимаются весьма настойчиво.

§ 1. «ВЫСОКАЯ ЛИТЕРАТУРА». ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА

Словосочетания «высокая (или строгая) литература», «литературный верх» не обладают полнотой смысловой определенности. Вместе с тем они служат логическому выделению из всей «литературной

¹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс//Вопр. философии. 1989. № 3. С. 129.

² См.: Кормилов С. И. О соотношении «литературных рядов» (опыт обоснования понятия)//Известия АН. Серия литературы и языка. 2001. № 4.

массы» (включающей в себя и конъюнктурные спекуляции, и графоманию, и, по выражению американского ученого, «паковую литературу», какова порнография) той ее части, которая достойна уважительного внимания и, главное, верна своему культурно-художественному призванию. Некий «пик» этой литературы («высокой») составляет классика — та часть художественной словесности, которая интересна и авторитетна для ряда поколений и составляет «золотой фонд» литературы.

Слово «классический» (от *лат.* *classicus* — образцовый) используется искусствоведами и литературоведами в разных значениях: классики как писатели античности противопоставляются авторам Нового времени, а представители классицизма (тоже именуемые классиками) — романтикам; в обоих случаях за словом «классический» стоит представление о порядке, мере, гармонии. В этом же смысловом русле — литературоведческий термин «классический стиль», который связывается с представлением о гармонической цельности и мыслится как своего рода ориентир для каждой национальной литературы (в русской словесности классический стиль наиболее полно воплощен в творчестве Пушкина)¹.

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

Поспешное возведение автора в высокий ранг классика рискованно и далеко не всегда желательно, хотя пророчества о будущей славе писателей порой оправдываются (вспомним суждения Белинского о Лермонтове и Гоголе). Говорить, что тому или иному современному писателю уготована судьба классика, подобает лишь предположительно, гипотетически. Автор, восторженно принятый современниками, — это лишь «кандидат» в классики. Вспомним, что предельно высоко оценивались в пору их создания произведения не только Пушкина и Гоголя, Л. Толстого и Чехова, но и Н. В. Кукольника, С. Я. Надсона, В. А. Крылова (популярнейшего драматурга 1870—1880-х годов). Кумиры своего времени — еще не классики. Бывает (и примеров тому немало), что «появляются литераторы, которые художественно-неосмысленным мнением и беспредметно-обывательским вкусом публики поднимаются на несоответственную и

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

не принадлежащую им высоту, при жизни объявляются классиками, помещаются неосновательно в пантеон национальной литературы и затем, иногда еще при жизни (если они живут долго) — бледнеют, отцветают, стусшеваются в глазах новых подрастающих поколений¹. Вопрос о том, кто достоин репутации классика, как видно, призваны решать не современники писателей, а их потомки.

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

Вопреки шикоро бытующему (со времен символизма²) предрасудку художественная классика отнюдь не является некой окаменелостью. Жизнь прославленных творений исполнена нескончаемой динамики (при всем том, что высокие репутации писателей обычно сохраняют стабильность). «Каждая эпоха, — писал М. М. Бахтин, — по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации». Бытование литературных произведений в большом историческом времени сопряжено с их обогащением. Их смысловой состав способен «расти, досоздаваться далее»: на «новом фоне» классические творения раскрывают «все новые и новые смысловые моменты»³. (Доосмыслению и переосмыслению ранее созданных произведений нередко сопутствуют колебания репутаций их авторов — см. об этом с. 155—159).

При этом прославленные творения прошлого в каждый отдельный исторический момент воспринимаются по-разному, нередко вызывая разногласия и споры. Вспомним широчайший диапазон трактовок пушкинского и гоголевского творчества, разительно непохожие одна на другую интерпретации трагедий Шекспира (в особенности «Гамлета»), бесконечно разнообразие истолкования образа Дон Кихота или творчества И. В. Гете с его «Фаустом», чему посвящена знаменитая монография В. М. Жирмунского. Бурю обсуждений и споров вызвали в XX в. произведения Ф. М. Достоевского, в особенности — образ Ивана Карамазова.

¹ Ильин И. А. Творчество Мережковского (1934)//Ильин И. А. Одинокий художник. С. 135.

² А. Белый видел заслугу современного искусства в том, что им была «сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства» (Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 247).

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

Пребывание литературы в большом историческом времени отмечено не только обогащением произведений в сознании читателей, но и серьезными «смыслоутратами». Для бытования классики неблагоприятны, с одной стороны, авангардистское небрежение культурным наследием и произвольная, искажающая модернизация прославленных творений — их прямолинейное осовременивание («фантазии заблудившегося ума и вкуса тиранят классику со всех сторон»¹), с другой — омертвляющая канонизация, оказенивание, догматическая схематизация авторитетных произведений как воплощений окончательных и абсолютных истин (то, что называют *культурным классицизмом*). Подобные крайности в отношении к классике неоднократно оспаривались. Так, К. Ф. Рылеев утверждал, что «превосходные творения некоторых древних и новых поэтов должны внушать <...> уважение к ним, но отнюдь не благоговение, ибо это <...> вселяет <...> какой-то страх, препятствующий приблизиться к превозносимому поэту»². Нормой отношения к классике является неимперативное, свободное признание ее авторитета, которое не исключает несогласия, критического отношения, спора (именно такова позиция Г. Гессе, заявленная в его эссе «Благодарность Гете»)³.

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

Классику порой характеризуют как *канонизированную* литературу, приписывая ей тем самым неподвижность, омертвелость и ее резко снижая. Так, имея в виду прославленных русских писателей XVIII—XIX вв., В. Б. Шкловский не без иронии говорил о ряде «литературных святых, которые канонизированы»⁴. Однако общественная и государственная поддержка классики, выражающаяся в содействии публикациям прославленных произведений, в установлении большим писателям и поэтам памятников, во включении их творений в учебные программы, в их настойчивой популяризации, имеет, безусловно, позитивное значение для художественной культуры. Тем более нет оснований применять к классической литера-

¹ Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Журнальный образ классики // Лит. обозрение. 1986. № 3. С. 51.

² Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 222.

³ См.: Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. М., 1987. С. 205—211.

⁴ Шкловский В. Б. Розанов. М., 1921. С. 5.

туре определение «официальная», соотнося ее по контрасту с массовой литературой как неофициальной.

Между поистине классической литературой и литературой, настойчиво внедряемой в общественное сознание некими авторитетами (государство, художественная элита), существует серьезное различие. Официальные власти (особенно при тоталитарных режимах) нередко абсолютизируют значимость определенной части литературы (как прошлой, так и современной) и навязывают свою точку зрения читающей публике, порой весьма агрессивно. Яркий пример тому — директивно прозвучавшая в 1935 г. фраза И. В. Сталина о том, что Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом советской эпохи. Актами канонизации творчества писателей были также присуждения им Сталинских премий. На канонизацию писателей и их творчества порой притязают (и поныне!) культурно-художественные элиты. «Мы готовы,— писал двадцать лет назад Вяч. Вс. Иванов,— к принятию новых решений о том, что именно из прошлого больше всего нужно нашему настоящему и будущему»¹.

Репутация писателя-классика (если он действительно классик) не столько создается чьими-то решениями (и соответствующей литературной политикой), сколько возникает стихийно, формируется интересами и мнениями читающей публики на протяжении длительного времени, ее свободным художественным самоопределением. «Кто составляет списки классиков?» — этот вопрос, который порой ставят и обсуждают искусствоведы и литературоведы, на наш взгляд, не вполне корректен. Если подобные списки и составляются какими-либо авторитетными лицами и группами, то они лишь фиксируют общее мнение, уже сложившееся о писателях.

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

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

В составе литературной классики различимы авторы, которые обрели *всемирную* непреходящую значимость (Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Достоевский), и *национальные* классики — писатели, имеющие наибольшую авторитетность в литературах отдельных народов (в России это плеяда художников слова, начиная с Крылова и Грибоедова, в центре которой — Пушкин). По словам С. С. Аверинцева, произведения Данте — для итальянцев, Гете — для немцев, Пушки-

¹ Иванов Вяч. Вс. Старое и молодое в культуре и тексте//Лит. учеба. 1983. № 5. С. 164.

на — для русских «отчасти сохраняют ранг «Писания» с большой буквы»¹. Национальная классика, естественно, входит в классику мировую лишь частично.

§ 2. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА²

Словосочетание «массовая литература» имеет разные значения. В широком смысле это все то в литературе, что не получило высокой оценки художественно образованной публики: либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею не замеченным. Так, Ю. М. Лотман, разграничив литературу «вершинную» и «массовую», в сферу последней включил ранние стихи Ф. И. Тютчева, оставшиеся незамеченными в пушкинскую эпоху. Ученый считал, что тютчевская поэзия вышла за рамки массовой литературы лишь тогда (вторая половина XIX в.), когда она была высоко оценена художественно образованным слоем³.

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

Литературный «низ» русского XIX в. нетрудно представить, хотя

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

² Этот и следующий параграфы написаны при участии Е. М. Пульхридовой.

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

бы в самых общих чертах познакомившись со знаменитой, много раз переиздававшейся, с 1782 по 1918 г., повестью о милорде Георге, исполненной весьма примитивной сентиментальности, банальных мелодраматических эффектов и одновременно грубовато просторечной. Приведем цитату, в комментариях не нуждающуюся: «Королева начала неутешно плакать, рвать на себе платье и волосы, бегая по своим покоям, как изумленная Бахусова нимфа, хотящая лишиться себя жизни; девицы ее держат, ничего не смея промолвить, а она кричит: «Ах! Несчастливая Мусульмина, что я над собою сделала и как могла упустить из рук такого злодея, который повсюду будет поносить честь мою! Почто я такому жестокосердому обманщику, прельстая на его прекрасную рожу, открылась в любви моей?..» Выговоря сие, схватя кинжал, хотела заколоться; но девицы, отнявши оный и взяв ее без всякого чувства, отнесли в спальню и положили на постелю»¹. В. Г. Белинский в своей рецензии на очередное издание этой повести (автор — Матвей Комаров) восклицал: «Сколько поколений в России начало свое чтение, свое занятие литературой с “Английского милорда”!» И иронически замечал, что Комаров — «лицо столь же великое и столь же таинственное в нашей литературе, как Гомер в греческой», что его сочинения «разошлись едва ли не в десятках тысяч экземпляров и нашли для себя публику помногочисленнее, нежели “Выжигины” г. Булгарина»².

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

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

¹ *Комаров М.* Повесть о приключении англинского милорда Георга и бранденбургской графини Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии. 11-е изд. М., 1864. Ч. 1. С. 81—82. О произведениях этого автора см.: *Шкловский В. Б.* Матвей Комаров — житель города Москвы. М., 1929.

² *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 3. С. 208—209.

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

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

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

Отсутствие характеров паралитература компенсирует динамично развивающимся действием, обилием невероятных, фантастических, почти сказочных происшествий. Наглядное тому свидетельство — бесконечные книги о похождениях и приключениях Анжелики, которые пользуются огромным успехом у невзыскательного читателя. Герой таких произведений обычно не обладает собственно человеческим лицом. Нередко он выступает в облики супермена. Таков, например, Джерри Коттон, чудо-сыщик, созданный усилиями коллектива анонимных авторов, работавших для одного из западногерманских издательств. «Джерри Коттон... не знает себе равных в своих бесчисленных искусствах — стрельбе, боксе, борьбе дзюдо, вождении машины, пилотировании самолета, прыжках с парашютом, подводном плавании, умении пить виски, не хмеляя, и т. д. Всемогущество Джерри носит почти божественный характер... оно не лимитируется ни здравым смыслом, ни соображениями правдоподобия, ни даже законами природы...»²

Тем не менее паралитература стремится убедить читателя в достоверности изображаемого, в том, что самые невероятные события «могли бы случиться со всяким без прибавления вымысла» (Ф. Булгарин). Паралитература либо прибегает к мистификации (тот же Булгарин в предисловии к роману «Дмитрий Самозванец» утверждал, что его книга основана на малодоступных материалах из шведских архивов), либо «обставляет» невозможные в реальности приключения узнаваемыми и документально достоверными подробностями. Так, авторы книг о похождениях Джерри Коттона «заботятся, чтобы номера телефонов были подлинными (на то есть нью-йоркский список абонентов), чтобы названия и адреса питейных заведений, клубов были правильными, чтобы маршруты автомобильных погонь были точными в смысле расстояний и расчета времени. Все это производит на наивных читателей покоряющее действие»³.

Паралитература — детище рынка, продукт индустрии «духовного» потребления. В Германии, например, производство «тривиаль-

¹ Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 10 т. М., 1949. Т. 7. С. 250.

² Фрадкин И. М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ//Масовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. М., 1984. С. 128.

³ Там же.

ных романов» в буквальном смысле слова поставлено на конвейер: «Издательство выпускает в месяц определенное количество названий тривиальных романов того или иного жанра (женский, детективный, вестерн, приключенческий, научно-фантастический, солдатский романы), строго регламентированных в смысле сюжета, характера, языка, стиля и даже объема (250—272 страницы книжного текста). Для этого оно содержит на договорных началах авторов, которые регулярно, в заранее спланированные сроки поставляют редакции рукописи, отвечающие предуказанным кондициям. Эти рукописи издаются не под именем автора, а под каким-нибудь звучным псевдонимом, который принадлежит, так же как и рукопись, издательству. Последнее имеет право, не согласовывая с автором, исправлять и переделывать рукописи по своему усмотрению и выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом»¹.

Массовая литература с ее клишированностью и тягой к «безавторству» вызывает к себе сугубо негативное отношение большинства представителей художественно-образованных слоев, в том числе литераторов. Вместе с тем предпринимаются опыты ее рассмотрения как явления культуры, обладающего и позитивными свойствами. Такова монография американского ученого Дж. Кавелти². В ней (первая глава недавно переведена на русский язык) оспаривается привычное представление о том, что массовая литература составляет низшую и извращенную форму чего-то лучшего, и утверждается, что она не только имеет полное право на существование, но даже и обладает преимуществами перед признанными шедеврами. Массовая литература здесь характеризуется как «формульная», тяготеющая к стереотипам, воплощающим, однако, глубокие и емкие смыслы: она выражает «эскапистские переживания» человека, отвечая потребности «большинства современных американцев и западноевропейцев» уйти от жизни с ее однообразием, скукой и повседневым раздражением, — потребности в образах упорядоченного бытия и, главное, в развлечении. Эти читательские запросы, считает ученый, удовлетворяются путем насыщения произведений мотивами (символами) «опасности, неопределенности, насилия и секса».

«Формульная литература», по мысли Кавелти, выражает убежденность, что «истинная справедливость — дело рук личности, а не закона». Поэтому ее герой неизменно активен и авантюристичен. «Формульность» усматривается ученым главным образом в таких жанрах, как мелодрама, детектив, вестерн, триллер.

Возвышая массовую литературу, Кавелти подчеркивает, что ее основу составляют устойчивые, «базовые модели» сознания, прису-

¹ Фрадкин И. М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ. С. 109.

² См.: Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976.

щие *всем* людям. За структурами «формульных произведений» — «изначальные интенции», понятные и привлекательные для огромного большинства населения. Отметив это, Кавелти говорит об ограниченности и узости высокой литературы, «незначительного числа шедевров». Мнение, «будто великие писатели обладают уникальной способностью воплощать главные мифы своей культуры», ученый считает «расхожим», т. е. предрассудком и заблуждением. И делает вывод, что писатели-классики отражают лишь «интересы и отношения читающей их элитной аудитории»¹.

Кавелти, как видно, радикально пересматривает издавна укорененное оценочное противопоставление литературного «верха» и «низа». Его смелая новация представляется далеко не бесспорной. Хотя бы по одному тому, что «формульность» является не только свойством современной массовой литературы, но и важнейшей чертой всего искусства прошлых столетий. Вместе с тем работа Кавелти будит мысль. Она побуждает критически отнестись к традиционной анти-тезе (литература «вершинная» и литература массовая), стимулирует уяснение ценностной *неоднородности* всего того в литературе, что не является шедеврами классики. «Понимаемая как эстетический «низ», массовая литература не равна себе самой на разных стадиях литературного развития, поскольку литературный «верх» и «низ» — величины изменчивые, порой меняющиеся местами (ситуация, особенно характерная для искусства XX века)². В этой связи, на наш взгляд, перспективно разграничение (хотя оно и не может быть однозначно жестким) массовой литературы в узком смысле (как литературного *низа*) и беллетристики как *срединной* области.

§ 3. БЕЛЛЕТРИСТИКА

Слово «беллетристика» (от *фр.* belles lettres — изящная словесность) используется в разных значениях: в широком смысле — художественная литература (это словоупотребление ныне устарело); в более узком — повествовательная проза. Беллетристика рассматривается также в качестве звена массовой литературы, а то и отождествляется с ней.

Нас же интересует иное значение слова: беллетристика — это литература «второго» ряда, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного «низа» («чтива»), т.е. срединное пространство литературы. По словам автора книги о русской беллетристике поры ее интенсивного становления, этот пласт литературы является (в отличие от классики) «усредненным», «маргинальным», во многом подражательным,

¹ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул//Новое лит. обозрение. М., 1996. № 22. С. 44—45, 61—63.

² Мельников Н. Г. О понятии массовая литература//Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 231.

но в то же время «выступает как движущий фактор общекультурного развития»¹.

Беллетристика неоднородна. В ее составе значим прежде всего круг произведений, не обладающих масштабностью и сколько-нибудь выраженной художественной оригинальностью, но обсуждающих проблемы своей страны и эпохи, отвечающие духовным и интеллектуальным запросам современников, а иногда и потомков. Подобного рода беллетристика, по словам В. Г. Белинского, выражает «потребности настоящего, думу и вопрос дня»² и в этом смысле подобна «высокой литературе», с ней соприкасаясь.

Таковы, к примеру, многочисленные романы, повести и рассказы Вас. Ив. Немировича-Данченко (1844—1936), неоднократно переиздававшиеся на протяжении 1880—1910-х годов большими тиражами. Не сделавший каких-либо собственно художественных открытий, склонный к мелодраматическим эффектам и нередко сбивавшийся на литературные штампы, этот писатель вместе с тем сказал о русской жизни нечто оригинальное. Немирович-Данченко, в частности, был пристально внимателен к мирскому праведничеству как важнейшему фактору национальной жизни, к облику и судьбам людей с «большими сердцами», которых «не разглядишь сразу»: «Все они где-то хоронятся под спудом, точно золотая жила в <...> каменной породе»³.

Часто бывает, что книга, воплотившая думы и потребности исторического момента, нашедшая живой отклик у современников писателя, позже выпадает из читательского обихода, становится достоянием истории литературы, представляющим интерес только для специалистов. Такая участь постигла, например, повесть графа Вл. Соллогуба «Тарантас», имевшую громкий, но недолговечный успех. Назовем также произведения М. Н. Загоскина, Д. В. Григоровича, И. Н. Потапенко.

Беллетристика, откликающаяся (или стремящаяся отозваться) на литературно-общественные веяния своего времени, ценностно неоднородна. В одних случаях она содержит в себе начала оригинальности и новизны (более в сфере идейно-тематической, нежели собственно художественной), в других — оказывается по преимуществу (а то и полностью) подражательной и эпигонской.

Эпигонство (от др.-гр. *epigonoi* — родившиеся после) — это «нетворческое следование традиционным образцам»⁴ и, добавим, назойливое повторение и эклектическое варьирование хорошо известных литературных тем, сюжетов, мотивов, в частности — подражание писателям первого ряда. По словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «участь

¹ Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830—1940-х годов (Проблема жанра и стиля). Псков, 1997. С. 146, 49, 4.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 161.

³ Немирович-Данченко Вас. И. Гордые — смелые — сильные. Пг., 1919. С. 9.

⁴ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 510.

всех сильных и энергических талантов — вести за собой длинный ряд подражателей»¹. Так, за новаторской повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» последовал поток подобных ей произведений, мало чем одно от другого отличающихся («Бедная Маша», «История несчастной Маргариты» и пр.). Нечто сходное позже происходило с темами, мотивами, стилистикой поэзии Н. А. Некрасова и А. А. Блока.

Эпигонство порой угрожает и писателям талантливым, способным сказать (и сказавшим) в литературе свое слово. Так, по преимуществу подражательный характер имели первые произведения Н. В. Гоголя (поэма «Ганс Кюхельгартен») и Н. А. Некрасова (лирический сборник «Мечты и звуки»). Бывает также, что писатель, ярко себя проявивший, позже не в меру часто прибегает к самоповторам, становясь эпигоном самого себя (на наш взгляд, подобного крена не избежал такой яркий поэт, как А. А. Вознесенский). По словам А. А. Фета, для поэзии ничего «нет убийственнее повторения, а тем более самого себя»².

Случается, что творчество писателя сочетает в себе начала эпигонства и оригинальности. Таковы, к примеру, повести и рассказы С. И. Гусева-Оренбургского, где явственны как подражание Г. И. Успенскому и М. Горькому, так и своеобразное и смелое освещение современности (в основном жизни русского провинциального духовенства). Эпигонство не имеет ничего общего с опорой писателя на традиционные художественные формы, с преемственностью как таковой. (Для художественного творчества оптимальна установка на *преемственность без подражательности*.)³ Это прежде всего отсутствие у писателя своих тем и идей, а также эклектичность формы, которая взята у предшественников и ни в коей мере не обновлена.

Но поистине серьезная беллетристика неизменно уходит от соблазнов и искусов эпигонства. Лучшие из писателей-беллетристов («обыкновенные таланты», по Белинскому, или, как их назвал М. Е. Салтыков-Щедрин, «подмастерья», которых, как и мастеров, имеет «каждая школа»⁴) выполняют в составе литературного процесса роль благую и ответственную. Они насущны и необходимы для большой литературы и общества в целом. Для крупных художников слова они составляют «питательный канал и резонирующую среду»; беллетристика «по-своему питает корневую систему шедевров»; обыкновенные таланты порой впадают в подражательство и

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. О литературе. М., 1952. С. 189.

² Русские писатели о литературе (XVIII—XIX вв.): В 3 т. Л., 1939. Т. 1. С. 444.

³ См.: Максакова М. П. Что нужно знать певцу // Максакова М. П. Воспоминания. Статьи. М., 1985. С. 137. (О неправомерности расширительной трактовки эпигонства и его сближения, а то и отождествления с преемственностью и следованием традиции см. с. 394—395.)

⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 344.

эпигонство, но вместе с тем «нередко нащупывают, а то и открывают для разработки те тематические, проблемные пласты, которые позднее будут глубоко вспаханы классикой»¹.

Беллетристика, активно откликающаяся на «злобу дня», воплощающая веяния «малого времени», его заботы и тревоги, значима не только в составе текущей словесности, но и для понимания истории общественной и культурно-художественной жизни прошлых эпох. «Есть литературные произведения, — писал М. Е. Салтыков-Щедрин, — которых появление в свет было приветствовано общим шумом, постепенно забываются и сдаются в архив. Тем не менее игнорировать их не имеют права не только современники, но даже отдаленное потомство, потому что в этом случае литература составляет, так сказать, достоверный документ, на основании которого всего легче восстановить характеристические черты времени и узнать его требования»².

В ряде случаев беллетристика волевыми решениями сильных мира на какое-то время возводится в ранг классики. Такой оказалась участь многих произведений литературы советского периода, каковы, например, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Разгром» и «Молодая гвардия» А. А. Фадеева. Их правомерно назвать *канонизированной беллетристикой*.

Наряду с беллетристикой, обсуждающей проблемы своего времени, широко бытуют произведения, созданные с установкой на развлекательность, на *легкое* и *бездумное чтение*. Эта ветвь беллетристики тяготеет к «формульности» и авантюристности, но отличается от безликой массовой продукции. В ней неизменно присутствует авторская индивидуальность. Вдумчивый читатель всегда видит различия между такими авторами, как Ж. Сименон и А. Кристи.

Произведения, которые поначалу воспринимались как занимательное чтение, могут, выдержав испытание временем, в какой-то мере приблизиться к статусу литературной классики. Такова, например, судьба романов А. Дюма-отца, которые, не являясь шедеврами словесного искусства и не знаменуя обогащения художественной культуры, однако, любимы широким кругом читателей уже на протяжении полутора столетий.

Право на существование развлекательной беллетристики и ее положительная значимость (в особенности для юношества) сомнений не вызывают. В то же время для читающей публики вряд ли желательна полная, исключительная сосредоточенность на литературе подобного рода. Естественнее прислушаться к парадоксальной фразе Т. Манна: «Так называемое занимательное чтение, несомненно, самое скудное, какое только бывает»³.

¹ Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX в. М., 1991. С. 61, 64, 62.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 455.

³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 177

Беллетристика как «срединная» сфера литературного творчества (и в ее серьезно-проблемной, и в развлекательной ветви) тесно соприкасается как с «верхом», так и с «низом» литературы. В наибольшей мере это относится к таким жанрам, как авантюрный роман, детектив и научная фантастика, заслуги которой неоспоримы¹.

Авантюрному роману с его занимательностью, с его напряженной интригой многим обязаны такие признанные классики мировой литературы, как Ч. Диккенс и Ф. М. Достоевский. Общение и сотрудничество с Диккенсом оказали благотворное воздействие на литературную деятельность Коллинза — одного из родоначальников добротной, художественно полноценной детективной прозы, которая позднее была представлена такими именами, как А. Конан-Дойль и Ж. Сименон, а в последние годы — Б. Акунин.

Один из разительных в мировой литературе примеров взаимодействия ее высот и «срединной сферы» — художественная практика Ф. М. Достоевского. В критико-публицистической статье «Книжность и грамотность» (1861) Достоевский пишет о необходимости «доставления народу» «как можно более *приятного и занимательного чтения*», благодаря которому «мало-помалу распространится в народе и охота к чтению»².

Достоевский подтвердил свои размышления о необходимости занимательного чтения для широкого читателя творческой практикой. В том же 1861 г. в журнале «Время» печатается его роман «Униженные и оскорбленные» — произведение, где в наибольшей степени очевидна связь прозы Достоевского с традицией развлекательной беллетристики. Достоевский и в более поздние годы широко применял повествовательные приемы, характерные для беллетристики и массовой литературы. Художественно переосмысливая эффекты уголовных фабул, он использовал их в своих прославленных романах «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы».

§ 4. КОЛЕБАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕПУТАЦИЙ. БЕЗВЕСТНЫЕ И ЗАБЫТЫЕ АВТОРЫ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Репутации писателей и их произведений отмечены большей или меньшей стабильностью. Невозможно представить, к примеру, что мнение о Данте или Пушкине как звездах первой величины будет когда-нибудь сменено противоположным, а, скажем, П. И. Шаликов, известный в начале XIX в. сентименталист, окажется возведенным в ранг классика. Вместе с тем литературные репутации претерпевают колебания, порой весьма резкие. Так, Шекспир до середины XVIII в. если и не пребывал в полной безвестности, то во всяком

¹ См.: Ревич В. А. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне жизни страны. М., 1998.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 19. С. 44—45.

случае не обладал высоким авторитетом и не привлекал к себе большого внимания. Долгое время не получала высокой оценки поэзия Ф. И. Тютчева. Напротив, В. Г. Бенедиктов, С. Я. Надсон, И. Северянин вызвали шумный восторг современников, но скоро оказались оттесненными на периферию литературной жизни.

«Перепады» интереса читающей публики к писателям и их созданиям не являются делом случая. Существуют *факторы литературного успеха*. Они весьма разнородны.

Претерпевают изменения (в зависимости от атмосферы общественной жизни данной эпохи) читательские ожидания, и внимание к себе приковывают произведения то одной, то совсем иной содержательной и собственно художественной ориентации, другие же отодвигаются на периферию. Так, на протяжении последних десятилетий заметно повысились репутации писателей, запечатлевающих бытие как дисгармоничное и склонных к универсализации трагизма, к скептицизму и пессимистическим, безысходно-мрачным умонастроениям. Стали более читаемы Ф. Вийон и Ш. Бодлер, Ф. Кафка и обэриуты. Л. Н. Толстой же как автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», где дало о себе знать доверие автора к гармоническим началам бытия (вспомним Ростовых или линию Левина — Кити), ранее едва ли не лидировавший в читательском сознании, в значительной степени уступил место трагически-надрывному Ф. М. Достоевскому, о котором ныне пишут и говорят больше, чем о ком-либо из писателей-классиков. Мера соответствия умонастроений авторов (когда бы они ни жили) духу последующих эпох — это едва ли не главный фактор «читаемости» произведений и динамики их репутаций.

В ряде случаев прославленные создания искусства подвергаются весьма жесткой критике. Так, в седьмом «Философическом письме» П. Я. Чаадаев сокрушал Гомера, утверждая, что поэт воспевал «гибельный героизм страстей», идеализировал и обожествлял «порок и преступление». По его мысли, нравственное чувство христианина должно порождать отвращение к гомеровскому эпосу, который «ослабляет напряжение ума», «убаюкивает и усыпляет» человека «своими мощными иллюзиями» и на котором лежит «немыслимое клеймо бесчестия»¹. Сурово отзывался о шекспировских пьесах Л. Н. Толстой в статье «О Шекспире и о драме».

В XX столетии «колеблемым треножником» нередко оказывалась художественная классика как таковая. В начале века это выражение Пушкина далеко не случайно было подхвачено Ходасевичем: программа футуристов, напомним, содержала призыв «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности»².

Гонения на отечественную классику достигли максимума в 1990-е годы, и конца им пока что не видно. Они ведутся, так сказать,

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

² Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М., 1961. С. 245.

широким фронтом. Здесь и работы, притязающие на научность, и вольная эссеистика, и переписывание на иронический лад авторитетных текстов, и многочисленные выворачивания наизнанку смысла классических творений театром, кино, телевидением (так называемые «современные прочтения»). И в чем только не обвиняют ныне прославленных русских писателей XIX века! Тут упреки и в приукрашивании жизни, и в непомерной (будто бы!) нравственной требовательности к людям, и (не в последнюю очередь) в том, что отечественная литература стимулировала социальные катастрофы XX столетия. Все это не без оснований трактуется как «кампания по расстрелу классики». В. Б. Катаев, который именно так назвал одну из глав своей недавно появившейся книги о нынешних интерпретациях литературы XIX века, обстоятельно и убедительно охарактеризовал подобные «трибуналы», отметив, что сегодня «нападки на классику гораздо более заметны, чем доводы в ее защиту»¹.

Причины отторжения отечественной классики от современности, его истоки и корни весьма серьезны и разноплановы. Здесь и затронувшая Россию глобалистская идеология с сопутствующим ей национальным нигилизмом, ныне поднявшим голову, и непреодоленная зависимость участников культурной жизни от марксистско-ленинской концепции русской классической литературы как «зеркала» освободительного, т. е. революционного, движения в России. Оценка этой «зеркальности» изменилась на 180°, но понимание сути творчества писателей как акта подготовки революции осталось прежним.

Нынешний «расстрел» отечественной классики, правомерно предположить, является лишь печальным зигзагом (хочется надеяться, что кратковременным) в надэпохальной истории ее функционирования. Классика есть классика! К месту вспомнить слова Л. Н. Мартынова, оказавшегося очень заметным в пору оттепели 1950-х годов: «Ведь бывало и похуже, /А потом в итоге/Оставались только лужи/На большой дороге». Он, этот зигзаг, конечно же, не всеохватывающ и ныне вершится не читающей публикой как таковой, а идеологизированными и в большинстве случаев не очень-то образованными представителями литературно-художественной и театральной среды. Современные гонения на русскую литературу несколько не колеблют устоявшегося представления о художественной классике как ценности непреходящей. Согласимся с французским филологом, учеником Р. Барта, со временем отказавшимся от стереотипов постмодернистского мышления: «Классика — это относительно стабильная расстановка величин, которая хоть и меняется, но лишь по краям, в ходе поддающейся анализу игры центра и периферии»².

¹ Катаев В. Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002. С. 85.

² Компаньон А. Демон теории... С. 295.

Есть все основания надеяться, что литературная классика и впредь будет для читающей публики живой и непреходяще актуальной, оставшись предметом уважительного внимания и вызывая чувство благодарности.

Колебания писательских репутаций наличествуют и в рамках отдельных эпох. Нередко имеет место резкое расхождение вкусов и взглядов старшего и младшего поколений, при котором второе отталкивается от первого: литературные «кумиры» старших развенчиваются младшими, происходит пересмотр репутаций писателей и их произведений; вчерашним «лидерам» противопоставляются сегодняшние, новые как *поистине* современные. Этой стороне литературной жизни придавали решающее значение представители формальной школы.

Успеху у «младших» современников (особенно — в близкие нам эпохи) в немалой мере способствует громкость и эффектность «заявления» автором собственной оригинальности и новизны. Если писатель-новатор, писал И. Н. Розанов, «идет без шума своей дорогой», то его долгое время не замечают. Если же художник слова (такими были Пушкин, Гоголь, Некрасов, лидеры символизма) «звонко ударяет веслами по зацветшей траве», вызывая раздражение «староверов» и порождая «кривые толки, шум и брань», то он приковывает к себе всеобщее внимание, обретает славу и становится авторитетом для современников; при этом порой оказывается, что «глотка важнее головы» (имеются в виду, вероятно, шумные выступления футуристов)¹. В этих мыслях много верного. Немалое значение имеет и поощрение писателей официальными властями, влиятельными общественными кругами, средствами массовой информации. Определенную роль играет также импульс самоутверждения тех авторов, которые, пусть и не обладая выдающимся талантом, настойчиво добиваются публикаций, признания критиков, широкой известности.

Вместе с тем такие прижизненно популярные, высоко ценимые современниками писатели, как Н. М. Карамзин и В. А. Жуковский, А. Н. Островский и А. П. Чехов, «шумными новаторами» отнюдь не были. Существует, стало быть, и иные, нежели энергия самоутверждения, и, несомненно, более глубокие причины обретения писателем высокой репутации у современников. Нельзя не признать, что главным и *единственно надежным* (пусть не всегда быстродействующим) фактором успеха у публики, длительного и прочного, является сполна реализовавший себя писательский талант, цельность и масштаб личности автора, самобытность и оригинальность его произведений, глубина «творческого созерцания» реальности.

Как ни существенны мнения читателей, нет оснований измерять достоинство произведений и писателей их успехом у публики, их

¹ Розанов И. Н. Литературные репутации: Работы разных лет. М., 1990. С. 6, 18.

читаемостью, известностью. По словам Т. Манна (имевшего в виду творчество Р. Вагнера), большой успех у современников редко выпадает на долю подлинного и масштабного искусства¹. В литературно-художественной жизни и в самом деле широко бытуют ситуации, с одной стороны, «раздутой славы» (вспомним пастернаковское: «Быть знаменитым некрасиво»), с другой — «незаслуженного забвения»². Прибегнув к парадоксу, о подобного рода диспропорциях В. В. Розанов высказался так: «Таланты наши (читается в подтексте: а также популярность.— В. Х.) как-то связаны с пороками, а добродетели — с безвестностью». Этого писателя-эссеиста привлекали авторы безвестные. «Судьба бережет тех, кого она лишает славы»,— полагал он³. Подобному умонастроению отдал дань А. С. Хомяков:

Счастлива мысль, которой не светила
Людской молвы приветная весна,
Безвременно рядиться не спешила
В листы и цвет ее молодая сила,
Но корнем вглубь взрывалась она.

Вспомним и ахматовское двустишие: «Молитесь на ночь, чтобы вам/Вдруг не проснуться знаменитым». Известность и популярность поэта далеко не всегда знаменуют его живое понимание широкой публикой.

Творчество писателей, мало замеченных современниками и/или забытых впоследствии, весьма неоднородно. В этой сфере — не только то, что именуется графоманией, которая вряд ли достойна читательского внимания и литературоведческого обсуждения, но и по-своему значительные явления истории литературы. У малозаметных и забытых писателей, как верно отметил А. Г. Горнфельд, есть несомненные заслуги, их «муравьиная работа не бесплодна»⁴. Эти слова ученого справедливы не только по отношению к И. А. Кушевскому, им изученному, но и к великому множеству писателей, которые, если воспользоваться выражением Ю. Н. Тынянова, оказались победенными (либо, добавим, не стремились к выходу на широкую публику). Среди них — А. П. Бунина и Н. С. Кохановская (XIX в.), А. А. Золотарев и Б. А. Тимофеев (начало XX в.). Одна из ответственных и насущных задач литературоведения состоит в уяснении связей между крупнейшими явлениями литературы и усилиями малозаметных писателей; нужно, по словам М. Л. Гаспарова, «чтобы все эти многочисленные имена не остались для читателя безликими, чтобы каждый автор выделялся какой-то своей чертой»⁵.

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 160.

² Горнфельд А. Г. И. А. Кушевский (1895)//Горнфельд А. Г. О русских писателях. СПб., 1912. Т. 1. С. 48—50.

³ Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 493, 591.

⁴ Горнфельд А. Г. И. А. Кушевский. С. 50.

⁵ Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890—1925 годов в комментариях. М., 1993. С. 257.

Ныне этот разнообразный и богатый пласт литературы (творчество писателей малозаметных и безвестных) тщательно изучается. К нему настойчиво и успешно приковывает внимание гуманитарной общественности многотомное энциклопедическое издание «Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь», наполовину уже осуществленное.

4. ЛИТЕРАТУРА — ЭЛИТА — НАРОД

§ 1. ЭЛИТАРНАЯ И АНТИЭЛИТАРНАЯ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Функционирование литературы (в особенности на протяжении последних столетий), как это ясно из сказанного, отмечено резкой диспропорцией между тем, что создано и накоплено, осуществлено и достигнуто в сфере словесного искусства, и тем, что может быть сколько-нибудь полно воспринято и понято широкой публикой. Разнородность, а порой полярность художественных интересов и вкусов общества породили две диаметрально противоположные (и в равной мере односторонние) концепции искусства и литературы: элитарную и антиэлитарную.

Обращаясь к этой стороне литературной жизни, охарактеризуем значение терминов «элита» и «элитарность». *Элитой* называют, во-первых, общественную группу, с достаточной полнотой приобщенную к определенной области культуры (научной, философской, художественной, технической, государственной) и активно в ней действующую. Во-вторых, этим же термином (оперируя преимущественно словом «элитарность») именуют социально-культурное явление, которое ценностно неоднозначно, а порой негативно. Это — отчужденность и изолированность представителей привилегированных групп от жизни общества и народа. В суждениях на тему «искусство и элита», «элитарность художественного творчества» оба значения данных слов сосуществуют и переплетаются, порой весьма причудливо.

Элитарные представления об искусстве (прежде всего о поэзии) сыграли неопределимо важную роль для античной культуры, а вместе с тем уже в ее рамках (в частности, в творчестве и восприятии Овидия) преодолевались¹. Пониманию искусства как предназначенного исключительно для «культурного верха», для узкого круга знатоков в Новое время отдали обильную дань романтики, в частности иенская школа в Германии. Участники последней порой возносили круг художников над всеми иными смертными как лишенными воображения и вкуса филистерами. По словам современного

¹ См.: *Гаспаров М. Л.* Избр. труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997. С. 49—53, 185.

ученого, романтизм — это «мироощущение, жаждающееся на идее гениоцентризма»¹. Ф. Шлегель писал: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли (т. е. животным.— В. Х.), тем художники — по отношению к людям. <...> Даже во внешних проявлениях образ жизни художника должен отличаться от образа жизни остальных людей. Они брамины, высшая каста»². Подобным представлениям отдали дань Вагнер, Шопенгауэр и, в особенности, Ницше³. В XX в. элитарные (можно сказать — «гениоцентристские») концепции искусства бытуют весьма широко. По словам Ортеги-и-Гассета, искусство «предназначено <...> только очень немногочисленной категории людей»; упрочивающееся ныне искусство, за которым будущее, — это «искусство для художников, а не для масс», «искусство касты, а не демоса»⁴.

Подобного рода представления, с одной стороны, в ряде случаев оказывались плодотворными для всяческих новаций и обновления художественной культуры, с другой же — могли выступать (и выступали!) как помеха выполнению искусством своего высокого призвания. И они неоднократно подвергались критике, иногда весьма суровой. Так, В. М. Жирмунский, охарактеризовав в статье «Преодолевшие символизм» (1916) масштабные творческие свершения А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева, вместе с тем с сожалением и тревогой говорил об элитарной замкнутости современной ему художественной среды: о «тесноте кругозора» множества поэтов, об их пребывании «в уединенной келье» и «уединенном восприятии жизни», о «миниатюрном, игрушечном характере» передаваемых переживаний⁵. «Самодовольство и самопревозношение культурной элиты, — писал позже Н. А. Бердяев, — есть эгоизм, брезгливая изоляция себя, отсутствие своей привязанности к служению»⁶. Т. Манн полагал, что элитарно-замкнутое искусство его эпохи со временем попадет в ситуацию «предсмертного одиночества». И выражал надежду, что будущее художники освободятся от торжественной изоляции: искусство уйдет «от пребывания наедине с образованной элитой» и найдет пути «к народу»⁷.

В том же духе (и достаточно жестко) высказался А. Маслоу, лидер американской «гуманистической психологии». Он повел речь о соблазне надменности и агрессивности, во власти которого нередко находятся изощренные знатоки художественных творений: «Мир искусства, на мой взгляд, захвачен небольшой группой создателей

¹ Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 241.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 60—61.

³ См. об этом: Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. М., 1966.

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 222, 226.

⁵ Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 401—404.

⁶ Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. С. 11.

⁷ Манн Т. Письма. М., 1975. С. 195.

мнений и вкусов». Эти подозрительные лица, продолжает ученый, возмнили себя «вправе говорить: “Либо тебе нравится то же, что нравится мне, либо ты дурак”. Между тем мы должны учить людей прислушиваться к своему собственному вкусу»¹.

«Замыканию» искусства в узком кругу его деятелей, его отлучению от жизни большинства противостоит антиэлитарная крайность, а именно: резкое и безусловное отвержение художественных произведений, которые не могут быть восприняты и усвоены широкой публикой. Скептически отзывался об «ученом» искусстве Руссо. Резкой критике подверг Л. Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» многие первоклассные творения за их недоступность для широкой публики.

Элитарная и антиэлитарная концепции односторонни в том, что они абсолютизируют диспропорцию между искусством во всем его объеме и тем, что может быть понято многими: мыслят эту диспропорцию универсальной и неустранимой, фатально предначертанной социуму.

Обе эти концепции возникли и упрочились далеко не случайно. Каждая из них в значительной мере соответствует тому, что происходило и происходит в художественной жизни. С одной стороны, существует множество авторов, непонятных широкой публике, адресующихся прежде всего (а то и исключительно) к немногим знатокам и ценителям искусства: Ст. Малларме, Дж. Джойс, Андрей Белый, а также О. Э. Мандельштам и Б. Л. Пастернак (особенно в раннюю пору их творчества). С другой стороны, многие прославленные творения изначально предназначались широкому кругу читателей, как-то сказки А. С. Пушкина и его «Капитанская дочка», стихотворения и поэмы Н. А. Некрасова, народные рассказы позднего Л. Н. Толстого, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского.

Вместе с тем важнейший, едва ли не доминирующий «пласт» художественной словесности внеположен антитезе «элитарность-антиэлитарность», ей не подчиняется, ее преодолевает, хотя обычно и не в полной мере.

Подлинное, высокое искусство далеко не всегда становится достоянием широкой публики, но так или иначе устремлено к контактам с нею; оно нередко возникает и упрочивается в малых, узких общественных группах (вспомним «Арзамас» в пору молодости Пушкина или литературно-театральное сообщество «Бродячая собака» в первой половине 1910-х годов), но позже оказывается достоянием больших сообществ. Питательной почвой «большой литературы» является как жизнь «малых» людских общностей, так и судьбы широких социальных слоев и народа как целого. Неоспоримое право на самую высокую оценку имеет как литература, обращающаяся прежде всего и даже исключительно к художественно образованному мень-

¹ Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М., 1999. С. 54.

шинству и поначалу понимаемая только им, так и литература, изначально адресованная широкому кругу читателей. Поэтому однозначно резкие и жестко-оценочные противопоставления искусства элитарно-высокого низменно-массовому или, напротив, элитарно-ограниченного подлинно народному не имеют под собой почвы.

Границы между элитарной «замкнутостью» искусства и его общедоступностью (популярностью, массовостью) являются подвижными и колеблющимися: то, что недоступно широкой публике сегодня, нередко оказывается внятным и высоко ею ценимым завтра. Плодотворным преодолением как воинствующе-элитарных, так и воинствующе-антиэлитарных представлений об искусстве явилась программа эстетического воспитания, на рубеже XVIII—XIX вв. заявленная Ф. Шиллером («Письма об эстетическом воспитании») и влиятельная в последующие эпохи. Искусствоведы и литературоведы (в том числе и теоретики) настойчиво и справедливо подчеркивают, что освоение художественных ценностей — это процесс сложный, напряженный и трудный. И призвание деятелей литературы и искусства состоит не в «приспосабливании» произведения к преобладающим вкусам и запросам современных читателей, а в том, чтобы искать и находить пути к расширению художественного кругозора публики — к тому, чтобы искусство во всем его богатстве становилось достоянием все более широких слоев общества.

Главное же, в литературе, верной своему высокому призванию, наряду с элитарными началами, наличествует причастность жизни широких слоев общества и народа в целом. В этой связи глубоко значим феномен литературной жизни, именуемый народностью.

§ 2. НАРОДНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ

Неоспоримое достоинство творчества писателей составляет их вовлеченность (она весьма многопланова) в жизнь больших социумов, и прежде всего народов, к которым они (писатели) принадлежат, т. е. «выходы» литературы за рамки собственно художественной среды. Подобная вовлеченность (причастность) и обозначается словом «народность».

Это понятие в применении к искусству и литературе ныне, к сожалению, не в почете, можно сказать, не в моде. Больше того, оно нередко третируется с помощью одиозного ярлыка «популизм». Бытует представление (легко опровергаемое множеством фактов), согласно которому общечеловеческие ценности внациональные и не имеют отношения к жизни народов. Национальное же и народное при этом понимаются как сфера узости и ограниченности, которые для человечества небезопасны. Так, И. П. Смирнов утверждает, что народ — это «негативная общность», которая будто бы не участвует в культурном творчестве, составляя «неисторическую часть нации» и противостоит креативности (творческим свершениям), право на

которую имеют лишь элиты¹. В подобных суждениях дают о себе знать отголоски денационализирующего интернационализма, влиятельного в 1910—1920-е годы.

Подобного рода тенденциозно-третирующие суждения о народности имеют серьезные объективные причины. Слово это неоднократно компрометировалось вульгаризацией его значения, его государственным оказанием. Вспомним формулы «православие, самодержавие, народность» (С. С. Уваров в эпоху Николая I) и «классовость, партийность, народность» в сталинские и послесталинские времена, звучавшие устрашающим императивом. Но это были искажения смысла данного слова, одного из опорных в художественном сознании XIX—XX веков. И понятие народности, конечно же, ныне нуждается в самом пристальном и бережно уважительном внимании искусствоведов и литературоведов.

Слово «народность» (нем. аналог — *Völkümlichkeit*), обладающее достаточной смысловой определенностью, вместе с тем семантически многопланово, а потому сопротивляется дефинициям. Причастность писателя жизни нации и ее культуре проявляется по-разному. Здесь значимы и укорененность в отечественных традициях, и родство миропонимания народному менталитету, и пристальный интерес к современной участи широких слоев общества, и широкая опора на богатства национального языка, и уважительное внимание к истории своего народа и государства, и (далеко не в последнюю очередь) стремление создавать произведения, которые были бы понятны и сродны людям, удаленным от литературно-художественной среды, то есть обращенность творчества к широким общественным слоям.

Понятие народности имеет богатую историю в культурологии и эстетике начиная со второй половины XVIII века. Пальма первенства здесь принадлежит немецкому философу, историку и теоретику искусства И. Г. Гердеру, который противостоял эстетике классицизма, ориентированной на античные, то есть чужие, образцы и тем самым предварял романтизм. Подчеркивая различия в органическом строении жизни и сознания народов, он утверждал, что «литература должна быть народной», и первоосновой поэтического творчества считал народные песни, которые побуждают душу человека «влиться в общий хор»².

Словесно-художественное воплощение народных мифов и верований, черт традиционного быта считали первоначально важным многие немецкие романтики, в особенности гейдельбергские. Здесь, по словам В. М. Жирмунского, восходящая к классицизму диада «личность — человечество (миропорядок)», смысл которой космополитичен, сменяется триадой, в которую как посредующее звено

¹ Смирнов И. П. Бытие и творчество. Jronenberg, 1990. С. 60—63.

² Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 66, 81.

между индивидуальным и универсальным входят «национальное сознание» и «своеобразные формы коллективной жизни отдельных народов»¹. К месту вспомнить и созданный в русле романтической культурологии и эстетики трактат Я. Гримма «Немецкая мифология».

Понятие народности оказалось весьма актуальным для русских писателей и критиков начала XIX века, причастных романтизму. А. С. Пушкин в статье «Народность в литературе» (середина 1820-х годов), отметив, что «народность в писателе есть достоинство», характеризовал ее так: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». В подобном роде высказывались О. Сомов (книга 1823 года «О романтической поэзии», опорная формула которой — «народность и местность»), П. А. Вяземский, В. К. Кюхельбекер, а также Н. В. Гоголь. Главное же, в эту пору был создан ряд произведений, отмеченных пристальным вниманием к отечественной истории, национальному фольклору и быту, широким использованием народной речи, свободной от риторической «сделанности», воссозданием жизни разных слоев русского общества.

К понятию народности в литературе и искусстве настойчиво обращались русские философы, художники слова, литературные критики и последующих десятилетий. В. Г. Белинский считал народными произведения, которые обрели большую значимость для общества, а в конечном счете — для народа. Хрестоматийно известно его суждение о «Евгении Онегине» как о в высшей степени народном произведении и акте самосознания русского общества. Народно в творчестве писателя, полагал он, то, что содействует движению страны вперед, ее развитию (об этом — в знаменитом письме Н. В. Гоголю 1847 года). Н. А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» говорил о народности как о выражении в литературе общих интересов народа и как о приближении писателя к народной точке зрения. Как укорененность писателей в народной традиции (верования, быт, веками устоявшиеся мироотношение и строй души) понимал народность А. С. Хомяков. По его словам, содержащим некоторое преувеличение, но совершенно справедливым по отношению к целому ряду эпох, включая времена архаические, «везде и во все времена искусства были народными». И еще: «...духовная сила народа творит в художнике»².

Понятие народности заняло едва ли не центральное место в литературно-критических и историко-литературных трудах Ап. Григорьева. В 1861 году написан четырехчастный цикл статей «Развитие

¹ Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики К. Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 25.

² Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988. С. 137—138.

народности в нашей литературе со смерти Пушкина» (первая из них — «Народность в литературе»), где Григорьев, переключаясь с Хомяковым, связывает народность прежде всего с наследованием отечественных традиций, говорит о ценностях предания, семейного начала, родного быта, восходящего к допетровской старине. Критик отвергает ориентацию литературы на чужие образцы и всяческие программы рациональной переделки органически сложившихся жизненных форм.

Сходные мысли выразил один из крупнейших русских литературоведов XX века В. М. Жирмунский. Ратуя в статье «Преодолевшие символизм» (1916) за «новый реализм», он выражал надежду, что русская поэзия будет основываться «на твердом и незыблемом религиозном чувстве», что она станет «общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе... что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями»¹.

Программные формулы, которые мы привели, мировоззренчески разнонаправлены, в них явственно сказались серьезнейшие расхождения между «западнической» — европоцентристско мыслящей и «славянофильской» — почвеннически настроенной русской интеллигенцией. Вместе с тем выдвигавшиеся положения относительно народности в литературе (ныне, с большой исторической дистанции это явственно просматривается) являются скорее взаимодополняющими, нежели антагонистичными: и Белинский с Добролюбовым, и Хомяков с Григорьевым ратовали за литературу, неразрывными узами связанную с национальной жизнью, с ее ценностями и противоречиями, тревогами и заботами. И все они сопрягали народность с этически ориентированным мироотношением писателей, с личностным началом, а также реалистическими установками творчества. То, что черты народности запечатлены в русской литературе XIX века многопланово и ярко, представляется самоочевидным. Нет смысла доказывать это, обращаясь к фактам: последним нет числа.

Народность (прямо или косвенно) наличествует едва ли не во всех национальных литературах. Она ярко выражена в творчестве ряда западноевропейских писателей (Р. Бёрнс, поэты «озерной школы», П. Беранже, Г. Лорка, Г. Маркес, У. Фолкнер). Но с наибольшей полнотой и открытостью она явлена в России XIX века, что, по-видимому, объясняется сложностью и даже кризисностью «последпетровских» времен: творчески одаренные и патриотически настроенные представители общества напряженно искали пути синтеза национально-почвенных начал с активизировавшимся влиянием Запада.

В русском искусстве и литературе XX века начала народности заметно потеснились, но совсем не из-за того, что социально-куль-

¹ Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 404.

турные коллизии, волновавшие классиков XIX столетия, утратили свою остроту (произошло, как известно, нечто противоположное). Причина «отступления» от идей Гердера и романтиков, Белинского и Ап. Григорьева были иными и — достаточно вескими. Это и характерная для модернистских направлений и школ тяга к эстетизму (у нас — увлечение Ш. Бодлером, Ст. Малларме, Ф. Ницше), и нередко присущая писателям кружковость, изолированность от большого мира, и сосредоточенность скорее на бытийных универсалиях и экзистенциях индивида, нежели на связях людей с социально-культурным окружением. Уводила от идеи народности также и денационализирующая (глобалистская) идеология, набирающая силу ныне, и (быть может, самое главное) утрата великим множеством людей духовной оседлости, чему способствовали социальные революции, мировые войны, тоталитарные режимы, а также беспрецедентное сосредоточение человеческих масс в больших городах (мегаполисах), из-за чего ослаблялись живые связи людей с соотечественниками и с природой.

Тем не менее начала народности (подспудно, а порой открыто, даже «программно») присутствовали в творчестве ряда писателей истекшего столетия. В ряду крупнейших поэтов Серебряного века поистине народны А. А. Блок, А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, С. А. Есенин. К месту назвать также Н. А. Клюева, С. А. Клычкова, а обратившись к более поздним временам — М. А. Шолохова, А. П. Платонова, М. М. Пришвина, А. Т. Твардовского. В последнее десятилетие начала народности явственны в творчестве А. И. Солженицына, В. П. Астафьева, В. М. Шукшина, В. И. Белова, В. Г. Распутина, Е. И. Носова. Из числа поэтов послевоенной поры вспомним А. В. Жигулина, Н. И. Тряпкина, Н. М. Рубцова. Этими писателями XX в. активно наследуется та традиция литературной классики предшествующего столетия, о которой шла речь: налицо органический сплав активной этической (во многих случаях гражданско-этической) ориентации, народности, реализма.

Как ни ответственна роль народности в составе искусства и литературы Нового времени (особенно — XIX и XX столетий), ее не следует и переоценивать, тем более — возводить в абсолют, как некое универсальное, всеохватывающее свойство художественной деятельности, как единственно возможный для писателей путь. В области литературы, не отмеченной (или слабо отмеченной) народным началом, имели и имеют место высочайшие творческие взлеты. Свидетельство тому — и классицизм (французский и русский), и «легкая поэзия» рубежа XVIII—XIX веков, и так называемое «чистое искусство» середины XIX столетия, и творчество французских поэтов рубежа XIX—XX веков, именуемых «проклятыми», и лирика таких поэтов Серебряного века, как В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Вяч. Иванов, и произведения мистериального характера (от лермонтовского «Демона» до сартровских «Мух»), и «театр абсурда»,

и склонные к пантрагизму Т. С. Элиот и Ф. Кафка, и, наконец, такие крупные фигуры близкого нам времени, как В. В. Набоков и И. А. Бродский. У большинства названных авторов доминировали установки элитарные, которые, как видно, для создания произведений подлинно художественных и имеющих неоспоримую культурную значимость не менее благоприятны, чем прямая причастность писателей началам народности. Поэтому правомерно говорить не *о народности литературы как таковой* (императивно-догматическая формула советских времен, упрочившаяся в 1930-е годы), а *о народности в литературе*.

Художественная словесность, отмеченная народностью, принадлежит (подобно лучшим творениям элитарной ориентации) литературному «верху», и это принципиально отличает ее от массовой (литературного «низа»). Произведения, причастные народности, обогащают публику эстетически и духовно, стимулируя при этом национальное согласие и единение. Популярность литературных произведений и их народность — явления разные, но в ряде случаев они могут совмещаться и даже совпадать. Яркие примеры тому — сказки А. С. Пушкина, а из литературы близкого нам времени — поэма А. Т. Твардовского «Василий Теркин», восторженно оцененная и широкой читающей публикой (особенно — военного поколения), и таким изысканным знатоком словесного искусства, как И. А. Бунин. Справедливы слова М. М. Пришвина: «...когда к доброй оценке (литературного произведения.— В. Х.)... высокого ценителя присоединяется восторг простеца — тогда почти безошибочно можно сказать, что создана подлинная вещь»¹.

¹ Пришвин М. М. Дневники. 1926—1927. М., 2003. С. 8. В 1920-е годы о народных основах культуры и искусства говорили В. И. Вернадский и П. П. Муратов (см.: Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 397—400; Муратов П. П. Искусство и народ // Муратов П. П. Ночные мысли. Эссе. Очерки. Статьи. 1923—1934. М., 2000).

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Предыдущие три главы были посвящены *общим* проблемам теории литературы и связям этой научной дисциплины с эстетикой и искусствоведением, а также аксиологией, семиотикой, герменевтикой. Теперь же (в этой и следующей главах) мы обращаемся к центральному звену теоретического литературоведения, какова *поэтика*.

1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

§ 1. ПОЭТИКА: ЗНАЧЕНИЯ ТЕРМИНА

В далекие от нас века (от Аристотеля и Горация и до теоретика классицизма Буало) термином «поэтика» обозначались учения о словесном искусстве в целом. Это слово было синонимично тому, что ныне именуется теорией литературы.

На протяжении же последнего столетия поэтикой (или *теоретической поэтикой*) стали называть *раздел* литературоведения, предмет которого — состав, строение и функции произведений, а также роды и жанры литературы. Различимы поэтики *нормативные* (ориентирующиеся, как правило, на опыт одного из литературных направлений и его обосновывающие) и *общая* поэтика, уясняющая универсальные свойства словесно-художественных произведений.

В XX в. существует и иное значение термина «поэтика». Этим словом фиксируется определенная грань литературного процесса, а именно — осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей, а также художественных направлений и целых эпох. Нашим известным ученым принадлежат монографии о поэтике древнерусской, ранневизантийской литературы, о поэтике романтизма, поэтике Гоголя, Достоевского, Чехова. У истоков этой терминологической традиции — исследование А. Н. Веселовским творчества В. А. Жуковского, где есть глава «Романтическая поэтика Жуковского».

В сочетании с определением «*историческая*» слово «поэтика» обрело еще один смысл: это дисциплина в составе литературоведения, предмет которой — эволюция словесно-художественных форм и твор-

ческих принципов писателей в масштабах всемирной литературы (см. с 383).

В нашей стране теоретическая поэтика стала формироваться (в какой-то мере опираясь на немецкую научную традицию, но в то же время самостоятельно и творчески) в 1910-е годы и упрочилась в 1920-е. На протяжении XX столетия она интенсивно разрабатывается в странах Запада. И этот факт знаменует серьезнейший, эпохальный сдвиг в осмыслении литературы. В XIX в. предметом изучения становились по преимуществу не сами произведения, а то, что в них воплощалось и преломлялось общественное сознание, предания и мифы; сюжеты и мотивы как общее достояние культуры; биография и духовный опыт писателя. Ученые смотрели как бы *сквозь* произведения, а не сосредоточивались на них самих. Авторитетные американские литературоведы утверждают, что подобная диспропорция в науке XIX столетия явилась следствием ее зависимости от романтического движения. Ученые в ту пору интересовались прежде всего духовными, миросозерцательными, общекультурными предпосылками художественного творчества: «История литературы была до такой степени занята изучением условий, в которых создавались произведения, что усилия, расходувавшиеся на анализ самих произведений, выглядели совсем незначительными на фоне тех, что прилагались с целью уяснить обстоятельства, сопутствовавшие созданию произведений»¹. В XX в. картина радикально изменилась. В многократно переиздававшейся книге немецкого ученого В. Кайзера «Словесно-художественное произведение. Введение в литературоведение» справедливо сказано, что *главный* предмет современной науки о литературе — сами произведения, а остальное (психология, взгляды и биография автора, генезис литературного творчества и воздействие произведений на читателя) вспомогательно и вторично².

Знаменательны (как симптом наметившегося сдвига в русском литературоведении) суждения В. Ф. Переверзева в его введении к книге «Творчество Гоголя» (1914). Ученый сетовал, что литературоведение и критика «далеко уходят» от художественных созданий и занимаются иными предметами. «Мой этюд, — заявил он, — будет иметь дело только с произведениями Гоголя и ни с чем больше». И ставил перед собой задачу «как можно глубже проникнуть» в особенности гоголевских творений³.

Теоретическое литературоведение 1920-х годов неоднородно и разнонаправленно. Наиболее ярко в эту пору проявили себя формальный метод (группа молодых ученых во главе с В. Б. Шкловским) и социологический принцип, разрабатывавшийся с опорой

¹ Узлек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 152.

² См.: Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948. S. 17—18.

³ См.: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 44—45.

на К. Маркса и Г. В. Плеханова (В. Ф. Переверзев и его школа). Но существовал в 1920-е годы еще один пласт науки о литературе, озаглавленный несомненными достижениями в области теоретической поэтики. Он представлен работами М. М. Бахтина (большая часть которых опубликована сравнительно недавно), статьями А. П. Скафтымова¹, С. А. Аскольдова, А. А. Смирнова², которые не привлекли достаточного внимания современников. Эти ученые наследовали традицию герменевтики (см. с. 128—130) и в большей или меньшей степени опирались на опыт отечественной религиозной философии начала столетия.

Обстановка 30-х годов и последующих десятилетий была в нашей стране неблагоприятной для разработки теоретической поэтики. Наследие 10—20-х годов стало интенсивно осваиваться и обогащаться лишь начиная с 60-х годов. Весьма значимой была тартуско-московская школа, возглавленная Ю. М. Лотманом³.

В данной главе книги предпринят опыт систематической характеристики основных понятий теоретической поэтики с учетом разных научных концепций, бытовавших ранее и бытующих ныне: как «направленческих», упрочившихся в рамках научных школ, так и «внеаправленческих», индивидуально-авторских.

§ 2. ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ЦИКЛ. ФРАГМЕНТ

Значение термина «литературное произведение», центрального в науке о литературе, представляется самоочевидным. Однако дать ему четкое определение нелегко.

Словари русского языка характеризуют ряд смыслов слова «произведение». Для нас важен один из них: произведение как продукт немеханической деятельности человека, как предмет, созданный при участии творческого усилия (будь то фиксация научного открытия, плод ремесла либо высказывание философского или публицистического характера, либо, наконец, художественное творение).

В составе произведений искусства выделимы два аспекта. Это, во-первых, «внешнее материальное произведение» (М. М. Бахтин), нередко именуемое *артефактом* (материальный объект; *лат. artefactum* — искусственно сделанное), т. е. нечто, состоящее из красок и линий либо из звуков и слов (произносимых, написанных или хранящихся в чьей-то памяти). И это, во-вторых, *эстетический объ-*

¹ См.: Введение в литературоведение: Хрестоматия/Под ред. П. А. Николаева. М., 1997. С. 84—90.

² См.: Аскольдов С. А. Форма и содержание в искусстве слова//Литературная мысль. III. Л., 1925; Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе//Литературная мысль. II. Л., 1923.

³ См.: Тартуско-московская школа глазами ее участников//Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994 (ст. Б. М. Гаспарова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского и др.).

ект — совокупность того, что закреплено материально и обладает потенциалом художественного воздействия на зрителя, слушателя, читателя. Артефакт, по словам Я. Мукаржовского, является внешним символом (знаком) эстетического объекта. Произведение искусства — это нерасторжимое единство эстетического объекта и артефакта. Эстетический объект сосредоточивает в себе сущность художественного творения, а артефакт делает его доступным для восприятия.

Литература (как и другие виды искусства) слагается из отдельных произведений. Мир художественного творчества, говоря языком философии, *не континуален*, т. е. не является сплошным: он прерывист, *дискретен*. Литературное произведение являет собой плод единого авторского замысла, реализованного в определенном словесном ряду, иначе говоря — в тексте, как он понимается лингвистами (см. с. 254—255). Подобные словесные ряды, естественно, имеют строгие рамки: начала и концы. Поэтому литературное произведение отделено, отграничено от всего, что не есть оно само, будь то иные словесные тексты или явления внеречевой реальности. Искусство, по словам М. М. Бахтина, с необходимостью распадается «на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные цели — произведения», каждое из которых «занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности»¹.

При этом произведения апеллируют к их восприятию как завершенных, как некоей окончательной данности. Но для авторов завершенность их творений далеко не всегда является полной, абсолютной. Порой писатель вновь и вновь обращается к уже опубликованному тексту, его дорабатывает и перерабатывает. Так, Л. И. Толстой в 1870-е годы намеревался вернуться к работе над «Войной и миром» и устранить из текста некоторые философско-исторические рассуждения, но своего намерения не осуществил.

Случается, далее, что автор публикует текст, не полностью отвечающий его творческому замыслу, его художественной воле. Так, А. С. Пушкин отметил, что он «решился выпустить» из своего романа «Отрывки из путешествия Онегина» «по причинам, важным для него, а не для публики»². В этой связи перед литературоведами встает непростой решаемый вопрос о составе текста великого пушкинского творения и принципах его публикации: являются ли «Отрывки» (а также «Десятая глава», сохранившаяся в набросках, притом зашифрованных) неотъемлемыми звеньями романа в стихах или же это его «побочные ответвления», которые подобает публиковать лишь в научных изданиях как издательские примечания?

И наконец, некоторые произведения имеют авторские варианты: публикации разных лет, осуществленные самими писателями, порой резко отличаются друг от друга. Яркий пример тому — роман

¹ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. С. 280.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 5. С. 200.

Андрея Белого «Петербург», существующий как факт истории русской литературы XX в. в двух разных авторских редакциях. Несколько вариантов имеет лермонтовская поэма «Демон», при жизни поэта не публиковавшаяся. Бывает, что писатель до конца своей жизни продолжает доводить до завершения в основном уже написанное произведение, шлифует его и совершенствует («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова). Нечто подобное являет собой ахматовская «Поэма без героя». По словам исследователя, это произведение *не* может считаться незаконченным «но пока был жив его автор, оно было обречено на дописывание, переписывание, обрастание комментирующей прозой и примыкающими строфами, на попытки быть продолженным в балетном либретто»¹. Ряд прославленных творений являет собою не полностью осуществленный творческий замысел («Мертвые души» Н. В. Гоголя, в XX в.— роман «Человек без свойств», главный жизненный труд Р. Музиля).

Важно и иное: границы между произведениями не всегда обладают полнотой определенности. Порой они оказываются подвижными. Существуют *циклы*² и *сборники* (книги) стихов и рассказов, романские дилогии, трилогии, тетралогии. Подобные текстовые образования являются прежде всего *группами*, рядами произведений как таковых, но иногда в какой-то степени и произведениями как таковыми. Что есть «Станционный смотритель» в составе творчества Пушкина? Самостоятельное произведение? Или же *часть* произведения под названием «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»? По-видимому, правомерными (хотя и неполными) были бы положительные ответы на оба вопроса. Рассказ о Вырине, Дуне и Минском — это одновременно и завершённое произведение, и часть более емкой художественной целостности — пушкинского цикла из пяти повестей плюс предисловие издателя.

Составление автором циклов и книг порой становится существенной гранью его творчества. Так, А. А. Блок объединял свои стихи, которые считал наиболее значительными, в книги, содержавшие циклы и даже циклы в циклах. Так, «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) состоят из трех циклов: «Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб». В 1910-е годы настала пора работы поэта над «Собраниями стихотворений» в трех книгах (1911—1912 и 1916). Последнее собрание, в ряде моментов дополненное автором на рубеже 1910—1920-х годов, ярко запечатлело творческий путь Блока. Структура трехтомника 1916 года обрела черты каноничности. Свое «трехкнижие» поэт именовал по-разному. Утверждал, что все его «стихи вместе — трилогия вочеловечения» (от мгновения слишком яркого света... к от-

¹ Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя»//Ахматова А. А. Поэма без героя. М., 1989. С. 3.

² О лирических циклах см.: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

чаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру» (1911)¹. Свою трилогию Блок называл также «романом в стихах»². Многочисленные стихотворения поэта, таким образом, предстают как его лирическая автобиография, как одно произведение. Неустанно работая над своей трилогией, Блок стремился передать, чего он хотел, «чего не достиг, как падал, как удалось удержаться» (1918)³.

Группировка и компоновка автором ранее созданного, как видно, может оказаться весьма значимой в составе его деятельности: истолкованием собственного творчества, актом самопознания, своего рода исповедью.

Часть художественного творения, с другой стороны, может отделяться от целого и обретать некоторую самостоятельность: *фрагмент* способен получать черты собственно произведения. Такова словесная ткань романса П. И. Чайковского «Благословляю вас, леса» — одного из эпизодов поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Своего рода художественную независимость обрело лирическое отступление о птице-тройке (из гоголевских «Мертвых душ»).

Нередки в литературе *произведения в произведениях*, которые также получают самостоятельность в сознании читателей. Таков знаменитый «Гимн чуме» в последней из маленьких трагедий Пушкина — стихотворение, сочиненное в кратковременном бунтарском порыве Вальсингамом и порой некорректно рассматриваемое как прямое выражение пушкинских мыслей. Подобную же роль в критике, литературоведении и сознании читающей публики обрела («с легкой руки» В. В. Розанова) сочиненная Иваном Карамазовым поэма «Великий инквизитор» — один из эпизодов последнего романа Ф. М. Достоевского.

§ 3. СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЕГО ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Литературное произведение (при том, что оно едино и целно или по крайней мере к тому устремлено) не является однородным монолитом. Это предмет многоплановый, имеющий различные грани (стороны, ракурсы, уровни, аспекты). Его состав и строение, нередко весьма сложные, характеризуются литературоведами посредством ряда понятий и терминов, к которым мы и обратимся.

Понятийно-терминологический аппарат теоретической поэтики, с одной стороны, обладает некоторой стабильностью, с другой — в нем немало спорного и взаимоисключающего. В основу системати-

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 344.

² Там же. Т. 1. С. 559.

³ Там же. Т. 8. С. 456—457.

зации аспектов (граней, уровней) литературного произведения ученые кладут разные понятия и термины. Наиболее глубоко укоренена в теоретической поэтике и, на наш взгляд, весьма насущна для науки о литературе парадигмальная пара *форма* и *содержание*. Так, Аристотель в «Поэтике» разграничивал в произведениях некое «что» (*предмет* подражания) и некое «как» (*средства* подражания). От подобных суждений древних тянутся нити к эстетике средних веков и Нового времени. В XIX в. понятия формы и содержания (в том числе в их применении к искусству) были тщательно обоснованы Гегелем. Эта парадигмальная пара неизменно присутствует в теоретико-литературных трудах последнего столетия.

Заметим, однако, что ученые неоднократно оспаривали применимость терминов «форма» и «содержание» к художественным произведениям. Так, представители формальной школы утверждали, что понятие «содержание» для литературоведения излишне, а «форму» подобает сопоставлять с *жизненным материалом*, который художественно нейтрален. Иронически характеризовал привычные термины Ю. Н. Тынянов: «Форма — содержание = стакан — вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом же деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»¹. Одобрительно откликаясь на тыняновское суждение полвека спустя, Ю. М. Лотман предложил замену традиционных и, как он полагал, негативно значимых, однобоко «дуалистических» терминов «монистичными» терминами «структура и идея»². В эту же «структуралистскую» эпоху в литературоведении (тоже в качестве замены надоевших формы и содержания) пришли слова «знак и значение», а позже, в «постструктуралистское» время, — «текст и смысл». Атака на привычные «форму и содержание» ведется уже три четверти века. В своей сравнительно недавней статье о поэзии О. Э. Мандельштама Е. Г. Эткинд еще раз предлагает эти, как он считает, «лишенные смысла» термины «заменить другими, более соответствующими сегодняшнему взгляду на словесное искусство»³. Но какие именно понятия и термины нужны ныне — не указывает.

Традиционные форма и содержание, однако, продолжают жить, хотя нередко берутся в иронические кавычки, предваряются словами «так называемые», «пресловутые», или, как в книге В. Н. Топорова, заменяются аббревиатурами F и S. Знаменательный факт: в широко известной и авторитетной работе Р. Уэллека и О. Уоррена привычное расчленение произведения «на содержание и форму» расценивается как «запутывающее анализ и нуждающееся в устрани-

¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 27.

² См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 37—38.

³ Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. М., 1993. С. 96.

нии»; но позже, обратившись к стилистической конкретике, авторы отмечают (в полемике с интуитивистом Б. Кроче) *необходимость* для литературоведа вычленять элементы произведения, и в частности силой аналитического интеллекта отделять друг от друга «форму и содержание, выражение мысли и стиль», при этом «помня об их <...> конечном единстве»¹. Без традиционного разграничения в художественном творении неких «как» и «что», стало быть, обойтись не удается.

В теоретическом литературоведении наряду с выделением *двух* фундаментальных аспектов произведения (*дихотомический подход*) широко бытуют и иные логические построения. Так, А. А. Потебня и его последователи характеризовали *три* аспекта творений искусства, каковы: внешняя форма, внутренняя форма, содержание (в применении к литературе: слово, образ, идея)². Бытует также *многоуровневый* подход, предложенный феноменологическим литературоведением. Так, Р. Ингарден выделил в составе литературного произведения четыре слоя (Schicht): 1) звучание речи; 2) значение слов; 3) уровень изображаемых предметов; 4) уровень видов (Ansicht) предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения³. Многоуровневый подход имеет своих сторонников и в отечественной науке⁴.

Названные теоретические подступы к произведениям искусства (*дихотомический* и *многоуровневый*) не исключают друг друга. Они вполне совместимы и являются взаимодополняющими. Это убедительно обосновал Н. Гартман в своей «Эстетике» (1953). Немецкий философ утверждал, что по своей структуре произведения неизменно *многослойны*, но «по способу бытия» «незыблемо *двуслойны*»: их *передний план* составляет материально-чувственная предметность (образность), *задний же план* — это «духовное содержание»⁵.

Опираясь на приведенные суждения, уподобим художественное произведение трехмерному полупрозрачному предмету (будь то шар, многоугольник или куб), который повернут к воспринимающим всегда одной и той же стороной (подобно Луне). «Передний», видимый план этого предмета обладает большой мерой определенности (хотя она и не абсолютна). Это форма. «Задний» же план (содержание) просматривается неполно и гораздо менее определенно; многое здесь угадывается, а то и вовсе остается тайной. При этом художественным произведениям присуща различная мера «прозрачности». В одних случаях она весьма относительна, можно сказать, незначительна («Гамлет» У. Шекспира как великая загадка), в дру-

¹ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 167, 201.

² См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175—176, 180—182, 309—310.

³ См.: Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960; см. также: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

⁴ См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 3—8.

⁵ См.: Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 134, 241.

гих же, напротив, максимальна: автор выговаривает главное напрямую и открыто, настойчиво и целеустремленно, как, например, Пушкин в оде «Вольность» или Л. Н. Толстой в «Воскресении».

Современный литературовед, как видно, «обречен» ориентироваться в чересполосице понятийно-терминологических построений. Ниже нами предпринимается опыт рассмотрения состава и строения литературного произведения на базе синтезирующей установки: взять как можно больше из того, что сделано теоретическим литературоведением разных направлений и школ, по возможности взаимно согласуя имеющиеся суждения. При этом за основу мы берем традиционные понятия формы и содержания, стремясь освободить их от всякого рода вульгаризаторских напластований, которые порождали и порождают недоверие к данным терминам.

Форма и содержание — философские категории, которые находят применение в разных областях знания. Слово «форма» (от *лат.* forma) родственны *др.-гр.* μορφη и eidos. Слово «содержание» укоренилось позже, в новоевропейских языках (content, Gehalt, contenu). В античной философии форма противопоставлялась *материи*. Последняя мыслилась как бескачественная и хаотическая, подлежащая обработке, в результате которой возникают упорядоченные предметы, являющиеся формами. Значение слова «форма» при этом (у древних, а также в Средние века, в частности у Фомы Аквинского) оказывалось близким смыслу слов «сущность», «идея», «Логос». «Формой я называю суть бытия каждой вещи», — писал Аристотель¹. Данная пара понятий (материя — форма) возникла из потребности мыслящей части человечества обозначить созидательную, творческую силу природы, богов, людей.

В философии Нового времени (особенно активно в XIX в.) понятие «материя» было отнесено понятием «содержание». Последнее стало логически соотноситься с формой, которая при этом мыслится по-новому: как *выразительно значимая*, воплощающая (материализующая) некую умопостигаемую сущность: общебытийную (природно-космическую), психическую, духовную.

Мир выразительных форм гораздо шире области собственно художественных творений. Мы живем в этом мире и сами являемся его частью, ибо облик и поведение каждого человека о чем-то свидетельствуют и что-то выражают. Эта пара понятий (выразительно значимая форма и воплощаемое ею умопостигаемое содержание) отвечает потребности людей уяснить сложность предметов, явлений, лиц, их многоплановость, и прежде всего — постигнуть их глубинную суть и неявный смысл. Понятия формы и содержания служат мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла — от способов их существования, т. е. отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания. Содержанием при этом

¹ *Аристотель*. Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 198.

именуется основа предмета, его *определяющая* сторона. Форма же — это организация и внешний облик предмета, его *определяемая* сторона.

Так понятая форма вторична, производна, зависима от содержания, а в то же время является необходимым условием существования предмета. Ее вторичность по отношению к содержанию не знаменует ее второстепенной значимости: форма и содержание — в равной мере необходимые стороны феноменов бытия¹.

Формы, *выражающие* содержание, могут быть с ним сопряжены (связаны) по-разному: одно дело — наука и философия с их абстрактно-смысловыми началами, и нечто совсем иное — плоды художественного творчества, отмеченные образностью и преобладанием единичного, неповторимо-индивидуального. По словам Гегеля, наука и философия, составляющие сферу отвлеченной мысли, «обладают формой не положенной ей самою, внешней ей». Правомерно добавить, что содержание здесь не меняется при его переоформлении: одну и ту же мысль можно запечатлеть по-разному. Скажем, математическая закономерность, выражаемая формулой $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ может быть с исчерпывающей полнотой воплощена словами естественного языка («квадрат суммы двух чисел равен...» — и так далее). Переоформление высказывания здесь не оказывает решительно никакого воздействия на его содержание: последнее остается неизменным. Нечто совершенно иное — в произведениях искусства, где, как утверждал Гегель, содержание (идея) и его (ее) воплощение *максимально* соответствуют друг другу: *художественная идея*, являясь конкретной, «носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму»².

Эти обобщения были предварены романтической эстетикой. «Всякая истинная форма, — писал Авг. Шлегель, — органична, — определяется содержанием художественного произведения. Одним словом, форма есть не что иное, как полная значения внешность — физиономия каждой вещи, выразительная и не искаженная какими-либо случайными признаками, правдиво свидетельствующая о ее скрытой сущности»³. О том же языком критика-эссеиста говорил

¹ Наряду с очерченным нами значением слов «форма» и «содержание», насущным для гуманитарного знания, и в частности — литературоведения, бытует иное их использование. В областях обиходной и материально-технической форма понимается не в качестве выразительно значимой, а как *пространственная*: твердая, пустая, могущая быть заполненной более мягкой и податливой материей, выступающей как ее содержание. Таковы, скажем, песочница («формочка»), наполняемая в детских играх песком или снегом; либо сосуд и пребывающая в нем жидкость. Подобное применение пары понятий «форма» и «содержание», естественно, не имеет никакого отношения к сфере духовной, эстетической, художественной. Связь *выразительно* значимых форм с содержанием является *внепространственной*, *внематериальной*, *умопостигаемой*.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 79—81.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 131—132.

английский поэт-романтик С. Т. Колридж: «Легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона и Шекспира <...> без того, чтобы не заставить автора сказать иное или даже худшее. <...> Те строки, которые могут быть изложены другими словами того же языка без потери для смысла, ассоциаций или выраженных в них чувств, наносят серьезный ущерб поэзии»¹.

Говоря иначе, поистине художественное произведение исключает возможность переоформления, которое являлось бы нейтральным к содержанию. Представим себе в хрестоматийно памятных словах из «Страшной мести» Гоголя («Чуден Днепр при тихой погоде») самую невинную (в рамках норм грамматики) синтаксическую правку: «Днепр при тихой погоде чуден», — и очарование гоголевского пейзажа исчезает, подменяясь какой-то банальностью. По метким словам А. Блока, душевный строй поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания. А по формулировке ряда ученых начала XX в. (начиная с представителей немецкой эстетики рубежа столетий), в произведениях искусства наличествует и играет решающую роль *содержательная* (содержательно наполненная) *форма* (Gehalterfüllte Form).

В отечественном литературоведении понятие содержательной формы, едва ли не центральное в составе теоретической поэтики, обосновал М. М. Бахтин в работах 20-х годов. Он утверждал, что художественная форма не имеет смысла вне ее корреляции с содержанием, которое определяется ученым как познавательльно-этический момент эстетического объекта, как опознанная и оцененная действительность: «момент содержания» позволяет «осмыслить форму более существенным образом», чем грубо гедонистически. В другой формулировке о том же: художественной форме нужна «внеэстетическая весомость содержания». Опираясь словосочетаниями «содержательная форма», «оформленное содержание», «формообразующая идеология», Бахтин подчеркивал нераздельность и неслиянность формы и содержания, говорил о важности «эмоционально-волевой напряженности формы»². «В каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, — писал он, — в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего оформления»³.

В приведенных словах убедительно и четко охарактеризован важнейший принцип художественной деятельности: установка на *единство содержания и формы* в создаваемых произведениях. Сполна осуществленное единство формы и содержания делает произведение *орга-*

¹ Колридж С. Т. Избранные труды. М., 1987. С. 50, 49.

² Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. С. 266—267, 283—284.

³ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении (Бахтин под маской. Маска вторая). С. 156—157.

нически целостным (о значении термина «целостность» см. с. 15—17), как бы живым существом, рожденным, а не рассудочно (механически) сконструированным. Еще Аристотель отмечал, что поэзия призвана «производить удовольствие, подобно единому живому существу»¹. Сходные мысли о художественном творчестве высказывали Ф. В. Шеллинг, В. Г. Белинский (уподобивший сотворение произведения деторождению), особенно настойчиво — Ап. Григорьев, сторонник «органической критики».

Произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может предстать как некий аналог упорядоченного, целостного бытия. В подобных случаях (а им нет числа) художественное творчество (воспользуемся словами Вяч. Иванова) вершится не на почве «духовного голода», а «от полноты жизни»². Данная традиция восходит к дифирамбам, гимнам, акафистам и тянется ко многому в литературе XIX—XX вв. (проза Л. Н. Толстого 1850—1860-х годов, поэзия Р. М. Рильке и Б. Л. Пастернака). Художественная структура оказывается «мироподобной», а целостность произведения выступает как «эстетическое выражение целостности самой действительности»³.

Но так бывает не всегда. В литературе близких нам эпох, творимой на почве «духовного голода», художественная целостность возникает как результат творческого преодоления несовершенства жизни. А. Ф. Лосев, напомнив о том, что существующее не имеет «всеобщего оформления и единства», утверждает, что искусство, так или иначе устремленное к преобразению человеческой реальности, воздвигает свои структуры *в противовес* искаженному бытию⁴.

Заметим, что понятие художественной целостности в XX в. неоднократно оспаривалось. Таковы концепция конструктивистов и теоретические построения формальной школы в 20-е годы, когда акцентировались рассудочно-механические, ремесленные аспекты искусства. Знаменательно название статьи Б. М. Эйхенбаума: «Как сделана «Шинель» Гоголя». В. Б. Шкловский полагал, что «единство литературного произведения» — это лишь околонучный миф и что «монолитное произведение» возможно только «как частный случай»: «Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют»⁵. Понятие целостности подверглось решительной атаке в постмодернизме, выдвинувшем концепцию деконструкции. Тексты (в том числе художественные) здесь рассматриваются в свете предпосылки их заведомой нецельности и противоречивости, взаимной несогласованности их звеньев. В такого

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 118.

² Иванов Вяч. О Шиллере//Иванов Вяч. По звездам. С. 82.

³ Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности//Проблема жанра в англо-американской литературе: Сб. научных трудов. Вып. 2. Свердловск, 1976. С. 9.

⁴ См.: Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 301.

⁵ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 215—216.

рода скепсисе и подозрительности есть свои резоны, пусть и относительные. Плоды художественной деятельности — это не реальность сполна осуществленного совершенства, а порождение нескончаемой *устремленности* к созданию целостностных эстетических объектов.

А теперь, опираясь на понятия формы и содержания, охарактеризуем состав и строение литературных произведений в их многоплановости. В форме, несущей содержание, традиционно выделяются *три стороны*, необходимо наличествующие в любом литературном произведении. Это, во-первых, *предметное* (предметно-изобразительное) *начало*: все те единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют *мир* художественного произведения. Бытуют также выражения «поэтический мир», «внутренний мир» произведения. Во-вторых, форма произведения включает в себя его собственно словесную ткань. Это *художественная речь*, нередко обозначаемая терминами «поэтический язык», «стилистика», «текст». И, наконец, в-третьих, в словесно-художественную форму входит соотношенность и расположение в произведении единиц предметного и словесного «рядов», т. е. *композиция*. Данное литературоведческое понятие сродни такой категории семиотики, как *структура* (соотношение элементов сложно организованного предмета).

Выделение в произведении трех его основных сторон, на которые опираются ученые самых разных ориентаций (В. М. Жирмунский, Г. Н. Пospelов, Цв. Тодоров и многие другие), восходит к античной риторике. Неоднократно отмечалось, что оратору необходимо: 1) найти материал (т. е. избрать предметы, которые будут поданы и охарактеризованы речью); 2) как-то расположить (построить) этот материал; 3) воплотить его в таких словах, которые произведут должное впечатление на слушателей. Соответственно у древних римлян бытовали термины *inventio* (изобретение предметов), *dispositio* (их расположение, построение), *elocutio* (украшение, под которым разумеется яркое словесное выражение).

Теоретическое литературоведение, характеризуя произведение, в одних случаях сосредоточивается более на его предметно-словесном составе (Р. Ингарден с его понятием «многоуровневости»), в других — на моментах композиционных (структурных), что было характерно для формальной школы и еще более для структурализма. В конце 20-х годов Г. Н. Пospelов, обгоняя науку своего времени, отметил, что предмет теоретической поэтики имеет *двоjakий* характер: 1) «отдельные свойства и стороны» произведений (образ, сюжет, эпитет); 2) «связь и взаимоотношения» этих явлений, строение произведения, его структура¹. Содержательно значимая форма, как видно, многопланова. При этом предметно-словесный *состав* произведения и его

¹ См.: Пospelов Г. Н. К методике историко-литературного исследования // Литературоведение. Сб. статей/Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 42—43.

построение (композиционная организация) неразрывны, равнозначны, в одинаковой мере необходимы.

Особое место в литературном произведении принадлежит собственно содержательному пласту. Его правомерно охарактеризовать не как еще одну (четвертую) сторону произведения, а как его субстанцию, которая таится и в то же время обнаруживается в художественной форме как целое. *Художественное содержание* являет собой единство объективного и субъективного начал. Это совокупность того, что *познано* автором (о *тематике* искусства см. с. 49—61), и того, что им *выражено* и идет от его воззрений, интуиций, черт индивидуальности (о художественной субъективности см. с. 63—71).

Термину «содержание» (художественное содержание) более или менее синонимичны слова «концепция» (или «авторская концепция»), «идея», «смысл» (у М. М. Бахтина: «последняя смысловая инстанция»). В. Кайзер, охарактеризовав предметный слой произведения (Inhalt), его речь (sprachliche Formen) и композицию (Aufbau) как основные *понятия анализа*, назвал содержание (Gehalt) *понятием синтеза*. Художественное содержание и в самом деле является синтезирующим началом произведения. Это его глубинная основа, составляющая назначение (функцию) формы как целого.

Художественное содержание воплощается (материализуется) не в каких-то отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности того, что в произведении наличествует. Согласимся с Ю. М. Лотманом: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация»¹.

Основываясь на сказанном, мы далее подробно охарактеризуем различные аспекты содержательной формы и обсудим принципы научного рассмотрения литературных произведений. Напомним, что укорененный в литературоведении понятийно-терминологический аппарат, на который мы ориентируемся, говоря о составе и строении произведения, в наше время не является общепризнанной аксиоматикой. Семиотически направленная наука о литературе последних десятилетий предложила ряд новых концепций, понятий, терминов². Язык литературоведения ныне находится в состоянии брожения, что, вероятно, со временем станет предметом специального обсуждения.

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 37—38.

² Из числа новейших отечественных трудов подобного рода назовем кн.: Тюна В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

2. МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Мир литературного *произведения* далеко не тождествен тому, что именуется миром *писателя*, в который входит прежде всего круг выражаемых им представлений, идей, смыслов. Подобно речевой ткани и композиции, мир произведения является воплощением, носителем художественного содержания (смысла), необходимым *средством* его донесения до читателя. Это — воссозданная с помощью речи и при участии вымысла *предметность*. Мир произведения включает в себя не только материальные и пространственно-временные данности, но и психику, сознание человека, главное же — его самого как душевно-телесное единство.

Мир литературного произведения вполне может быть назван содержанием по отношению к его композиционно-речевой (текстовой) оформленности. Л. И. Тимофеев имел достаточные основания именовать «характеры и события, поступки и переживания действующих лиц» *«непосредственным содержанием»*¹. Но *собственно художественным* содержанием совокупность изображенного посредством слов все-таки не является.

Говоря о статусе «поэтического мира», прибегнем к одному из опорных терминов семиотики. В составе литературного произведения различимы *две семантики*: собственно языковая, лингвистическая (назовем ее семантикой-1), составляющая область обозначенных словами предметов, и — глубинная, собственно художественная (семантика-2), являющаяся сферой постигнутых автором сущностей и запечатленных им (интуитивно или осознанно) смыслов. Именно эта, глубинная семантика составляет художественное содержание как таковое.

Семантическая двуплановость литературных произведений, к сожалению, поныне остается неясненной. Учитывая эту двуплановость, мы вправе (и даже обязаны) отнести мир произведения к области содержательно значимой формы, а не к содержанию как таковому.

Понятие «художественный мир произведения» (иногда именуемый «поэтическим» или «внутренним») укоренено в литературоведении разных стран. У нас оно было обосновано Д. С. Лихачевым². Важнейшие свойства мира произведения — его нетождественность первичной реальности, участие вымысла в его создании, использование писателями не только жизнеподобных, но и условных форм изображения (см. С. 105—107). В литературном произведении царят особые, собственно художественные законы. «Пусть мы имеем дело

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1959. С. 122.

² См.: Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8.

с миром совершенно ирреальным, — писал У. Эко, комментируя свой роман «Имя розы», — в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. <...> Писатель — пленник собственных предпосылок»¹.

Мир произведения — это *художественно освоенная и преображенная* реальность. В эпическом и драматическом родах литературы он весьма многопланов (о лирике речь пойдет позже). Наиболее *крупные единицы* словесно-художественного мира — персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя, далее, то, что правомерно назвать *компонентами* изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, часто подаваемые в рамках интерьеров; картины природы — пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая предметность предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов. Наконец, малыми и неделимыми звеньями художественной предметности являясь единичные *подробности* (детали) изображаемого, порой четко и активно выделяемые писателями и обретающие относительно самостоятельную значимость. Так, Б. Л. Пастернак замечал, что в стихах А. А. Ахматовой его чарует «красноречие подробностей». Он придавал деталям в поэзии некий философический смысл. Последние строки стихотворения «Давай ронять слова...» («<...> жизнь, как тишина/Осенняя, — подробна») предварены суждением о «боге деталей» как «всесильном боге любви».

От эпохи к эпохе предметный мир произведений все шире и настойчивее осваивается в его мельчайших подробностях. Писатели и поэты как бы вплотную приближаются к изображаемому.

Когда сюда на этот гордый гроб
Придете кудри наклонять и плакать...

По поводу этих строк из пушкинского «Каменного гостя» Ю. К. Олеша заметил: «Кудри наклонять» — это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления. <...> Во всяком случае, это шаг поэта в иную, более позднюю поэтику².

Своего рода максимума детализация изображаемого достигла в литературе второй половины XIX столетия — и на Западе, и в России. Знаменательно утверждение Л. Н. Толстого, что воздействие на читателя «только тогда достигается и в той мере, в какой художник

¹ Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 438—439.

² Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 209.

находит бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства»¹.

Обратимся к различным пластам (граням) мира литературного произведения.

§ 2. ПЕРСОНАЖ И ЕГО ЦЕННОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ

В литературных произведениях неизменно присутствуют и, как правило, попадают в центр внимания читателей образы людей, а в отдельных случаях — их подобию: очеловеченных животных, растений («*Attalea princeps*» В. М. Гаршина) и вещей (сказочная избушка на курьих ножках). Существуют разные формы присутствия человека в литературных произведениях. Это повествователь-рассказчик, лирический герой и *персонаж*, способный явить человека с предельной полнотой и широтой. Этот термин взят из французского языка и имеет латинское происхождение. Словом «*persona*» древние римляне обозначали маску, которую надевал актер, а позднее — изображенное в художественном произведении лицо. В качестве синонимичных данному термину ныне бытуют словосочетания «литературный герой» и «действующее лицо». Однако эти выражения несут в себе и дополнительные значения: слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека, а словосочетание «действующее лицо» — тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в совершении поступков².

Персонаж — это либо плод чистого вымысла писателя (Гулливер и лилипуты у Дж. Свифта; лишившийся носа майор Ковалев у Н. В. Гоголя); либо результат домысливания облика реально существовавшего человека (будь то исторические личности или люди, биографически близкие писателю, а то и он сам); либо, наконец, итог обработки и достраивания уже известных литературных героев, каковы, скажем, Дон Жуан или Фауст. Наряду с литературными героями как человеческими индивидуальностями, порой весьма значимыми, оказываются групповые, коллективные персонажи (толпа на площади в нескольких сценах «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, свидетельствующая о мнении народном и его выражающая).

Персонаж имеет как бы двоякую природу. Он, во-первых, является субъектом изображаемого действия, стимулом разворачивания событий, составляющих сюжет. Именно с этой стороны подошел к персонажной сфере В. Я. Пропп в своей всемирно известной работе «Морфология сказки» (1928). О сказочных героях ученый говорил

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 128.

² О персонаже и истории его теоретического рассмотрения см.: Мартынова С. А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997. С. 10—32.

как о носителях определенных функций в сюжете и утверждал, что изображаемые в сказках лица значимы прежде всего как факторы движения событийных рядов. Персонаж как действующее лицо нередко обозначается термином *актант* (лат. действующий).

Во-вторых, и это едва ли не главное, персонаж имеет в составе произведения значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда): он выступает как носитель стабильных и устойчивых (порой, правда, претерпевающих изменения) свойств, черт, качеств (см. с. 41—44 — «Типическое и характерное»).

Персонажи характеризуются с помощью совершаемых ими поступков (едва ли не в первую очередь), а также форм поведения и общения (ибо значимо не только то, *что* совершает человек, но и то, *как* он при этом себя ведет), черт наружности и близкого окружения (в частности — принадлежащих герою вещей), мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении (как и в реальной жизни) имеют определенную равнодействующую — своего рода центр, который М. М. Бахтин называл *ядром личности*, А. А. Ухтомский — *доминантой*, определяемой *отправными интуициями* человека. Для обозначения устойчивого стержня сознания и поведения людей широко используется словосочетание *ценностная ориентация*. «Нет ни одной культуры,— писал Э. Фромм,— которая могла бы обойтись без системы ценностных ориентаций или координат». Есть эти ориентации, продолжал ученый, «и у каждого индивидуума»¹.

Ценностные ориентации (их можно также назвать жизненными позициями) весьма разнородны и многоплановы. Сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности религиозно-нравственные, собственно моральные, познавательные, эстетические. Они бывают связаны и со сферой инстинктов, с телесной жизнью и удовлетворением физических потребностей, со стремлением к славе, обретению авторитета и власти.

Позиции и ориентации как реальных, так и вымышленных писателями лиц нередко имеют облик идей и жизненных программ. Таковы «герои-идеологи» (термин М. М. Бахтина) в романтической и послеромантической литературе. Но ценностные ориентации часто бывают и внерациональными, непосредственными, интуитивными, обусловленными самой натурой людей и традицией, в которой они укоренены. Вспомним лермонтовского Максима Максимыча, не любившего «метафизических прений», или толстовскую Наташу Ростову, которая «не удостоивала быть умной».

Герои литературы разных стран и эпох бесконечно многообразны. Вместе с тем в персонажной сфере явственна повторяемость, связанная с жанровой принадлежностью произведения и, что еще важнее, с ценностными ориентациями действующих лиц. Су-

¹ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994. С. 200.

ществуют своего рода литературные «сверхтипы» — надэпохальные и интернациональные. Подобных сверхтипов немного. Как отмечали М. М. Бахтин и (вслед за ним) Е. М. Мелетинский¹, на протяжении многих веков и даже тысячелетий в художественной словесности доминировал человек *авантюрно-героический*, который твердо верит в свои силы, в свою инициативу, в способность добиться поставленной цели. Он проявляет свою сущность в активных поисках и решительной борьбе, в приключениях и свершениях². Такой человек, как правило, живет представлением о своей особой миссии, о собственной исключительности и неуязвимости. Емкие и меткие формулы жизненных позиций таких героев мы находим в ряде литературных произведений. Например: «Когда помочь себе ты можешь сам,/Зачем зывать с мольбою к небесам?/Нам выбор дан. Те правы, что посмели;/Кто духом слаб, тот не достигнет цели./«Несбыточно!» — так говорит лишь тот,/Кто мешкает, колеблется и ждет» (У. Шекспир. «Конец — делу венец». Пер. М. Донского). «Под клобуком свой замысел отважный/Обдумал я, готовил миру чудо», — рассказывает о себе пушкинский Григорий Отрепьев. А в романе «Братья Карамазовы» черт так выразил сокровенные помыслы Ивана: «Где стану я, там сейчас же будет первое место».

Персонажи принадлежащие к авантюрно-героическому сверхтипу, стремятся к славе, жаждут быть любимыми, обладают волей «изживать фабулизм жизни»³, т. е. склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать. Авантюрно-героический персонаж — своего рода избранник или самозванец, энергия и сила которого реализуются в стремлении достигнуть каких-то внешних целей. Диапазон этих целей весьма широк: от *служения* народу, обществу, человечеству до эгоистически своевольного и не знающего границ *самоутверждения*, связанного с хитрыми проделками, обманом, а порой с преступлениями и злодействами (вспомним шекспировского Макбета и его жену).

К первому «полюсу» тяготеют персонажи героического эпоса. Таков храбрый и рассудительный, великодушный и благочестивый Эней во всемирно известной поэме Вергилия. Верный долгу перед родной Троей и своей исторической миссии, он, по словам Т. С. Элиота, «от первого до последнего вздоха» — «человек судьбы»: не авантюрист, не интриган, не бродяга, не карьерист, — он исполняет предназначенное ему судьбой не по принуждению или случайному указу, и, уж конечно, не из жажды славы, а потому что волю свою под-

¹ См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

² Н. Фрай, видный представитель ритуально-мифологической школы, утверждал, что центральным в фольклоре и литературе является миф поисков-приключений героя, стремящегося к достижению своей цели. (См.: Frye N. H. The archetypes of literature//Myth and literature: Theory and practice. London, 1966.)

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 138.

чинил некой высшей власти, <...> великой цели»¹ (имеется в виду основание Рима). В ряде же других эпосов, в том числе «Илиаде» и «Одиссее», героические деяния персонажей совмещаются с их самоволием и авантюризмом (подобное сочетание и в Прометее, который, однако, на многие века стал символом жертвенного служения людям).

О сущности героического говорилось много (см. с. 76—78). Понятие авантюристичности (авантюризма) применительно к литературе уяснено гораздо менее. М. М. Бахтин связывал авантюристичное начало с решением задач, продиктованных «вечной человеческой природой — самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью»². В дополнение к этому заметим, что авантюризм вполне может стимулироваться самодовлеюще игровыми импульсами человека, а также жаждой власти.

Авантюристо-героическое начало проявляется в литературе (как и в жизни) очень по-разному. Среди персонажей этого ряда — и народно-эпические герои (от Арджуны из «Махабхараты» до Тараса Бульбы), и благородные рыцари (от средневековых романов до Ланцелота из «Дракона» Е. Шварца), и исполненные безудержной энергии юноши и молодые женщины в ренессансной новеллистике, и галерея бунтарей и «духовных скитальцев» от Фауста до Ивана Карамазова, оказывающихся «полутероями», а то и «антигероями», каков Ставрогин у Ф. М. Достоевского, и, наконец, собственно авантюристы: Григорий Отрепьев и Германн у Пушкина, ловкие карьеристы у Бальзака, Стендаля, Мопассана, Феликс Круль у Т. Манна, Остап Бендер у Ильфа и Петрова.

Полярный авантюристо-героическому «сверхтип» явлен в средневековых житиях и тех произведениях (в том числе близких нам эпох), которые в большей или меньшей степени, прямо или косвенно наследуют житийную традицию или ей созвучны. Этот сверттип правомерно назвать *житийно-идиллическим*. О родстве житийной святости и идиллических ценностей (о них см. с. 78—80) ярко свидетельствует прославленная «Повесть о Петре и Февронии Муромских», где «ореолом святости окружается не аскетическая монастырская жизнь, а идеальная супружеская жизнь в миру и мудрое единодержавное управление своим княжеством»³.

Персонажи подобного рода не причастны какой-либо борьбе за успех. Они пребывают в реальности, свободной от поляризации удач и неудач, побед и поражений, а в пору испытаний способны проявить стойкость, уйдя от искусов и тупиков отчаяния (что подтверждают слова об одном из претерпевших несправедливость ге-

¹ Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 256. См. также: Топоров В. Н. Эней — человек судьбы. К «средиземноморской» персоналогии. М., 1993. Т. 1.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 176.

³ Кусков В. В. История древнерусской литературы. 6-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 229.

роев Шекспира: он обладает даром переводить «на кроткий, ясный лад судьбы суровость» — «Как вам это понравится»). Даже будучи склонными к умственной рефлексии, персонажи этого рода (например, лесковский Савелий Туберозов) продолжают пребывать в мире аксиом и непререкаемых истин, а не глубинных сомнений и неразрешимых проблем. Духовные колебания в их жизни либо отсутствуют, либо оказываются кратковременными и, главное, вполне преодолимыми (вспомним: «странную и неопределенную минуту» Алеши Карамазова после смерти старца Зосимы), хотя эти люди и склонны к покаянным настроениям. Здесь наличествуют *твердые* установки сознания и поведения: то, что принято называть верностью нравственным устоям. Подобные персонажи укоренены в близкой реальности с ее радостями и горестями, с навыками общения и повседневными занятиями. Они открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к *каждому* другому, готовы к роли «деятелей связи и общения» (М. М. Пришвин). Им, прибегая к терминологии А. А. Ухтомского, присуща «доминанта на другое лицо».

В русской литературной классике XIX—XX вв. житийно-идиллический сверттип представлен весьма ярко и широко. Здесь и Татьяна восьмой главы «Евгения Онегина», и «групповой портрет» Гриных и Мироновых в «Капитанской дочке», и князь Гвидон («Сказка о царе Салтане»), которому не понадобилось идти за тридевять земель в поисках счастья. В послепушкинской литературе — это Максим Максимыч М. Ю. Лермонтова, действующие лица семейных хроник С. Т. Аксакова, старосветские помещики Н. В. Гоголя, персонажи «Семейного счастья», Ростовы и Левин у Л. Н. Толстого, князь Мышкин и Макар Иванович, Тихон и Зосима у Ф. М. Достоевского. Можно было бы назвать также многих героев А. Н. Островского, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, А. П. Чехова. В том же ряду — Турбины у М. А. Булгакова, герой и героиня рассказа «Фро» А. П. Платонова, Матрена А. И. Солженицына, ряд персонажей нашей «деревенской» прозы (например, Иван Африканович в «Привычном деле» В. И. Белова, герой рассказа «Алеша Бесконвойный» В. М. Шукшина). Обратившись к русскому зарубежью, назовем прозу Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева (в частности — Горкина из «Лета Господня» и «Богомолья»). В литературах других стран подобного рода лица глубоко значимы у Ч. Диккенса, а в наш век — в исполненных трагизма романах и повестях У. Фолкнера.

У истоков житийно-идиллического сверттипа — персонажи древнегреческого мифа о Филемоне и Бавкиде, которые были награждены богами за верность в любви друг к другу, за доброту и гостеприимство: их хижина превратилась в храм, а им самим были дарованы долголетие и одновременная смерть. Отсюда тянутся нити к идиллиям Феокрита, «Буколикам» и «Георгикам» Вергилия,

роману-идиллии «Дафнис и Хлоя» Лонга, к Овидию, впрямую обратившемуся к мифу о Филемоне и Бавкиде, и — через многие века — к И. В. Гете (соответствующий эпизод второй части «Фауста», а также поэма «Герман и Доротея»). У первоначал рассматриваемого «сверхтипа» — миф не о богах, а о людях, о человеческом в человеке (но не человекобожеском, если прибегнуть к лексике, характерной для начала русского XX в.).

Житийно-идиллический сверттип был намечен также дидактическим эпосом Гесиода. В «Трудах и днях» отвергалась гомеровская апология воинской удали, добычи и славы, воспевались житейский здравый смысл и мирный крестьянский труд, высоко оценивались благонравие в семье и нравственное устройство, которое опирается на народное предание и опыт, запечатленный в пословицах и баснях.

Мир персонажей рассматриваемого ряда предварялся и древнегреческими симпозиями, породившими традицию дружеского умственного собеседования. В этой связи важна фигура Сократа как реальной личности и как героя платоновских диалогов, где великий мыслитель древности предстает как инициатор и ведущий участник мирных, доверительных бесед, зачастую сопровождаемых доброжелательными улыбками. Наиболее ярок в этом отношении диалог «Федон» — о последних часах жизни философа.

В становлении житийно-идиллического сверттипа сыграла свою роль и сказка с ее интересом к ценному в неясном и безвидном, будь то падчерица Золушка, или Иванушка-дурачок, или добрый волшебник, чертами которого обладает мудрец-книжник Просперо из шекспировской «Бури».

Герои житийно-идиллической ориентации характеризуются неотчужденностью от реальности и причастностью окружающему, их поведение является творческим при наличии «родственного внимания» к миру (М. М. Пришвин). По-видимому, есть основания говорить об определенной тенденции развития литературы: от позитивного освещения авантюрно-героических ориентаций к их критической подаче и ко все более ясному разумению и образному воплощению ценностей житийно-идиллических. Данная тенденция, в частности, с классической отчетливостью сказалась в творческой эволюции А. С. Пушкина (от «Кавказского пленника» и «Цыган» к «Повестям Белкина» и «Капитанской дочке»). Она находит обоснование и объяснение в опытах философствования нашего столетия. Так, современный немецкий философ Ю. Хабермас утверждает, что *инструментальное* действие, ориентированное на успех, со временем уступает место *коммуникативному* действию, направленному на установление взаимопонимания и устремленному к единению людей¹.

¹ См.: Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие/Пер. с нем. СПб., 2000. С. 198 и далее.

Забегая вперед, отметим, что в героях романских жанров (особенно в близкие нам эпохи) часто сосуществуют, переплетаются и конфликтно сталкиваются черты обоих рассмотренных «сверхтипов». С наибольшей яркостью об этом свидетельствует «Война и мир» Л. Н. Толстого.

Литературные персонажи могут представлять не только «носителями» тех или иных ценностных ориентаций, но и воплощениями безусловно отрицательных черт либо средоточием попорченной, подавленной, несостоявшейся человечности. У истоков «отрицательного» сверхтипа, достойного осмеяния и обличения, проходящего через века,— горбатый и косой, ворчливый и насмешливый Терсит, враг Ахилла и Одиссея, о котором рассказано в «Илиаде». Это едва ли не первый в европейской литературе *антигерой*. Слово это введено в обиход Ф. М. Достоевским: «Тут нарочно собраны все черты для антигероя» («Записки из подполья»). *Подавленная* человечность воплощена в мифе о Сизифе, обреченном на безысходно тяжкое своей бессмысленностью существование. Здесь человеку уже не до ценностных ориентаций! Сизифа как архетипическую фигуру рассмотрел А. Камю в своей работе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде». Названные персонажи древнегреческой мифологии предвосхищают многое в литературе более поздних и близких нам эпох.

В реальности, где нет места каким-либо достойным человека ориентирам и целям, живут многие персонажи русских писателей XIX в., в частности — Н. В. Гоголя. Вспомним, к примеру, сумасшедшего Поприщина, или Акакия Акакиевича с его шинелью или лишившегося носа майора Ковалева. «Ведущей гоголевской темой,— утверждает С. Г. Бочаров,— было «раздробление», исторически широко понимаемое как сущность всего европейского Нового времени, кульминации достигшее в XIX веке; характеристика современной жизни во всех ее проявлениях как раздробленной, дробной <...> распространяется на самого человека. <...> В петербургских повестях Гоголя с героем-чиновником был установлен особый масштаб изображения человека. Этот масштаб таков, что человек воспринимается как частица и дробная величина (если не «нуль», как внушает Поприщину начальник отделения)». Человек здесь, продолжает Бочаров, говоря о герое «Шинели», — это «существо <...>, приведенное не только к абсолютному минимуму человеческого существования, ценности и значения, но просто к нулю всего этого»: «Акакий Акакиевич не просто «маленький человек». Он, можно сказать, еще «меньше» маленького человека, ниже самой человеческой меры»¹.

Многие персонажи русской «послегоголевской» литературы всецело подчинены безжизненной рутине, стереотипам среды, всецело подвластны собственным эгоистическим побуждениям. Они либо томятся однообразием и бессмысленностью существования, либо с

¹ Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 136—138.

ним примиряются и чувствуют себя удовлетворенными. В их мире присутствует, а то и безраздельно царит то, что Блок назвал «необъятной, серой паучиной скуки»¹. Таковы герой рассказа «Ионыч» в его финальном эпизоде и многочисленные его подобию у Чехова, такова (в неповторимо своеобразной вариации) атмосфера ряда произведений Достоевского. Вспомним страшный образ, возникший в воображении Свидригайлова: вечность как запущенная деревенская баня с пауками.

Человек, загнанный (или загнавший себя) в тупик скуки, неоднократно осознавался и изображался писателями как ориентированный лишь на телесные наслаждения и чуждый нравственности. «В романтике XVIII века,— отмечает Г. К. Косиков (называя предшественников Ш. Бодлера в западноевропейской литературе — Мариво, Лесажа, Прево, Дидро и де Сада),— гедонизм и его оборотная сторона, зло, были подвергнуты тщательному, разностороннему и впечатляюще безрадостному анализу»².

Говоря о персонажах Достоевского как предваривших человеческую реальность ряда произведений XX в., Ю. Кристева не без оснований пользуется такими словосочетаниями, как «треснувшие “я”», «расщепленные субъекты», носители «разорванного сознания»³. Человек, у которого ценностные ориентиры расшатались либо отсутствуют вовсе, стал предметом пристального внимания писателей нашего столетия. Это и ужасы Ф. Кафки, и «театр абсурда», и образы участников массового уничтожения людей.

Такова (в самых приблизительных очертаниях) персонажная сфера литературного произведения, если посмотреть на нее в ракурсе аксиологии.

§ 3. ПЕРСОНАЖ И ПИСАТЕЛЬ (ГЕРОЙ И АВТОР)

Автор неизменно выражает (конечно же, языком художественных образов, а не прямыми умозаключениями) свое отношение к позиции, установкам, ценностной ориентации своего персонажа (героя — в терминологии М. М. Бахтина). При этом образ персонажа (подобно всем иным звеньям словесно-художественной формы) предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т. е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности (произведения как такового). Герой зависит от этой целостности, и, можно сказать, по воле автора ей служит. При сколько-нибудь серьезном освоении персонажной сферы произведения читатель неотвратимо проникает и в ду-

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 67.

² Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни»// Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993. С. 19.

³ Кристева Ю. Разрушение поэтики//Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 466—471.

ховный мир автора. В образах героев он усматривает (прежде всего непосредственным чувством) творческую волю писателя. Соотнесенность ценностных ориентаций автора и героя составляет своего рода первооснову литературных произведений, их неявный стержень. «Воспринимая героев как людей», писал Г. А. Гуковский, мы постигаем их одновременно и как некую *«идейную сущность»*: каждому из читателей подобает ощутить и осознать «не только мое отношение к данному действующему лицу, но и отношение к нему же автора, и, что, пожалуй, важнее всего, мое отношение к отношению автора»¹.

«Реакция» автора на героя может быть по преимуществу либо отчужденной, либо родственной, но не бывает нейтральной. О близости или чуждости своим персонажам писатели говорили неоднократно. «Я,— писал в прологе к «Дон Кихоту» Сервантес,— только считаюсь отцом Дон Кихота,— на самом деле я его отчим, и я не собираюсь идти проторенной дорогой и, как это делают иные, почти со слезами на глазах умолять тебя, дражайший читатель, простить моему детищу его недостатки или же посмотреть на них сквозь пальцы».

В литературных произведениях так или иначе наличествует дистанция между персонажем и автором. Она имеет место даже в автобиографическом жанре, где писатель с некоторого временного расстояния осмысливает собственный жизненный опыт. Автор может смотреть на своего героя как бы снизу вверх (жития святых), либо, напротив, сверху вниз (произведения обличительно-сатирического характера). Но наиболее глубоко укоренена в литературе (особенно последних столетий) ситуация сущностного равенства писателя и персонажа (не знаменующая, конечно же, их тождества). Пушкин настойчиво давал понять читателю «Евгения Онегина», что его герой принадлежит к тому же кругу, что и он сам («добрый мой приятель»). По словам В. Г. Распутина, важно, «чтобы автор не чувствовал себя выше своих героев и не делал себя опытнее их»: «Только равноправие во время работы самым чудесным образом и порождает живых героев, а не кукольные фигурки»².

При подобном внутреннем равенстве может возникать своего рода диалогическое отношение писателя к вымышленному и изображаемому им лицу. М. М. Бахтин утверждал, что «монологический единый мир авторского сознания <...> в романе Достоевского становится частью, элементом целого». Диалогическая позиция автора, по мысли ученого, «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя», сознание которого

¹ Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. М.: Л., 1966. С. 36.

² Распутин В. Г. Не мог не проститься с Матерой//Литературная газета. 1977. 16 марта.

«равноправно» его собственному. В то же время Бахтин признавал, что «во всяком литературном произведении» наличествует «последняя смысловая инстанция творящего», т. е. творческая воля автора *объемлет* сотворенный ею мир персонажей¹. По словам ученого, «герой — не выражающий, а выражаемое», он «пассивен во взаимодействии с автором». И еще: «важнейшая грань произведения» — это «единая реакция» автора «на *целое* героя»².

Литературные персонажи вместе с тем способны отделяться от произведений, в составе которых они появились на свет, и жить в сознании публики самостоятельной жизнью, не подвластной авторской воле. Герои становятся своего рода символами определенного рода мироотношения и поведения, сохраняя одновременно свою неповторимость. Таковы Гамлет, Дон Кихот, Тартюф, Фауст, Пер Гюнт в составе западноевропейской культуры; для русского сознания — Татьяна Ларина (в значительной мере благодаря трактовке ее образа Достоевским), Чацкий и Молчалин, Ноздрев и Манилов, Пьер Безухов и Наташа Ростова. В частности, известные персонажи А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя в 1870—1880-е годы «переселились» в произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина и зажили там новой жизнью.

В начале XX в. Ставрогин, Иван и Алеша Карамазовы привлекли к себе пристальное внимание критиков, публицистов, философов и стали поводами для обсуждения насущнейших проблем современности. Немалое число работ было посвящено Ивану Карамазову и сочиненной им поэме «Великий инквизитор»³. Об актуальности в эту пору фигур Ставрогина и Алеши Карамазова ярко свидетельствует статья Вяч. Иванова «Живое предание». Вот ее завершающие фразы: «Мы, узнавшие в православии свою свободную родину и родину своей свободы, мы, верящие в Русь святую, как в Русь вселенскую, мы — бывшие «русские мальчики» Достоевского, сверстники Алеши Карамазова, выбравшие его в детской игре своим Иваном-Царевичем. Алеша — символический собирательный тип, которого напрасно считают невыясненным и о котором стоит в другой раз повести беседу, — тип людей нового русского сознания, напророченный Достоевским и им порожденный. И потому если определять представителей того умянастроения, которое продиктовало эти строки, то назвать бы — «алешинцами»! Бердяев с «алешинцами» быть не хочет; его «Иван-Царевич» — едва ли не Николай Ставрогин, — не такой, конечно, каким он оказался в изображении своего собственного создателя и, нужно думать, по Бердяеву, искажителя, но субстанциально тот же, только исправленный и подновленный»⁴.

¹ См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 76, 107, 83.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 75, 8.

³ См.: О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991.

⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 352.

Порой литературные персонажи, воспринятые безотносительно к творчеству писателей и без учета их воли, становятся поводами для суждений тенденциозно-публицистических. Это имело место в предреволюционной России, когда литераторы, настроенные к своей стране нигилистически, предпринимали попытки придать значение символов отечественного бытия литературным героям далеко не положительным. Так, Федор Павлович Карамазов был рассмотрен М. Горьким как художественное воплощение «русской души», «бесформенной и пестрой», «трусливой и дерзкой», «болезненно злой души Ивана Грозного». На страницах горьковского журнала «Летопись» в гоголевском Подколесине усматривалась «основная структура русской души», а гончаровский Обломов расценивался как воплощение *всех* классов русского народа; изуверы, садистски убивающие собак (рассказ И. А. Бунина «Последний день»), интерпретировались как порождение русской почвы, которая иронически именовалась азиатской¹.

Прославленные литературные персонажи живут независимой от их создателей жизнью не только в литературных текстах (художественных и публицистических), но и в произведениях иных видов искусства: в музыке, живописи, графике, скульптуре. Существует великое множество памятников литературным героям (например, в Мадриде — Дон Кихоту и Санчо Пансе). Персонажи литературных произведений, как видно, неоднократно обретали вторую жизнь вне контекста тех произведений, звеньями которых первоначально явились.

§ 4. СОЗНАНИЕ И САМОСОЗНАНИЕ ПЕРСОНАЖА. ПСИХОЛОГИЗМ²

Персонаж, о котором в предыдущих двух параграфах говорилось как о целостности, обладает определенной структурой. Его изображение складывается из ряда компонентов, выявляющих как внутренний мир человека, так и его внешний облик. Начнем с первого: с воссоздания писателями человеческого сознания.

Интерес литературы к психологическим состояниям изначален. Каждая культурная эпоха совершает свое открытие человека. И внутренний мир индивида, включающий в себя намерения, мысли, чувства, а также область бессознательного, запечатлевается в произведениях по-разному. Формы освоения душевно-духовной сферы со временем меняются и обогащаются. При этом *психологизм* в прямом и строгом смысле слова неминусово связан с воссозданием неповторимых моментов человеческой жизни, что наиболее характерно для литературы последних двух столетий. Однако истоки психологизма лежат в далеком прошлом человечества.

¹ Цит. по: Хализев В. Е. Спор о русской литературной классике в начале XX века // Русская словесность. 1995. № 2. С. 18.

² Данный параграф написан автором совместно с С. А. Мартяновой.

На ранних стадиях развития словесности переживания изображаемых лиц всецело зависят от развертывания событий и подаются главным образом через их внешние проявления: сказочного героя постигает беда — и «катятся слезы горючие», или — «его резвые ножки подкосились». Если внутренний мир героя и выявляется словами впрямую, то в виде скупого, клишированного обозначения какого-то одного переживания — без его нюансировки и детализации. Вот несколько характерных фраз из «Илиады»: «Так говорил он — и сердце Патроклово в персях подвигнул»; «И, сострадав, воскликнул»; «Зевс же, владыка превыспренний, страх ниспослал на Аякса». В эпосе Гомера (как позже в древнегреческих трагедиях) человеческое чувство, достигшее накала страсти, рисуется «крупным планом», получая патетическое выражение. Вспомним последнюю главу «Илиады», где говорится о горе Приама, хоронящего своего сына Гектора. Это одно из глубочайших проникновений античной литературы в мир человеческих переживаний. О безмерности отцовского горя свидетельствуют и поступок Приама, не побоявшегося ради выкупа тела сына отправиться в стан ахейцев к Ахиллу, и собственные слова героя о постигшей его беде («Я испытую, чего на земле не испытывал смертный»), его стенания и проливаемые слезы, о которых говорится неоднократно, а также пышность похорон, завершивших девятидневное оплакивание Гектора. Но не многоплановость, не сложность, не «диалектика» переживаний выявляются здесь. В гомеровской поэме с максимальной целеустремленностью и пластичностью запечатлевается *одно* чувство, как бы предельное в своей силе и яркости. Подобным же образом раскрыт у Еврипида внутренний мир Медеи, одержимой мучительной страстью ревности.

Ближневосточная словесность воссоздает помыслы, стремления, переживания человека иначе: как душевную динамику, чуждую пластической оформленности. Таковы «Книга Иова» и «Псалмы» царя Давида, где воспроизведена «обращенность человека (или народа) к Богу как личностной силе, неотступному наблюдателю и слушателю, испытующему глубины человеческого сердца»¹.

Христианское Средневековье, сформировавшее представление о ценности «сокровенного человека», привнесло во внутренний мир героев литературы много нового. Были открыты сложность и противоречивость человеческой природы (вспомним слова апостола Павла о греховности людей: «Я ведь не знаю, что совершаю, ибо не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то творю» — Рим. 7; 15) и обозначена возможность ее преображения на путях веры и подражания Христу.

Духовная встревоженность: сердечное сокрушение, покаянные умонастроения, умиление и душевная просветленность (см. о них с. 78—79) в самых разных «вариациях» запечатлены в «Исповеди»

¹ Аверинцев С. С. Псалмы // Литературный энциклопедический словарь. С. 310.

Бл. Августина, «Божественной комедии» А. Данте, многочисленных житиях. Вспомним размышления Бориса после смерти отца в «Сказании о Борисе и Глебе»: «Увы, мне свет очей моих, сияние и заря лица моего — узда юности моей, наставник неопытности моей». Но средневековые писатели (в этом они подобны создателям фольклорных произведений и античным авторам), будучи подвластными этикетным нормам, еще мало осваивали человеческое сознание как неповторимо-индивидуальное, разноплановое, прихотливо изменчивое.

Интерес художников слова к «объемности» внутреннего мира человека, к переплетению различных умонастроений и импульсов, к смене душевных состояний упрочился на протяжении последних трех-четырёх столетий. Яркое свидетельство тому — трагедии У. Шекспира с присущим им сложным и нередко загадочным психологическим рисунком, в наибольшей степени — «Гамлет» и «Король Лир». Подобного рода художественное освоение человеческого сознания принято обозначать термином *психологизм*. Это индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости. Л. Я. Гинзбург отметила, что психологизм как таковой несовместим с рационалистической схематизацией внутреннего мира (антитеза страсти и долга у классицистов, чувствительности и холодности у сентименталистов). По ее словам, «литературный психологизм начинается <...> с несовпадений, с непредвиденности поведения героя»¹.

Психологизм, о котором писала Л. Я. Гинзбург, стал активизироваться во второй половине XVIII в. Это сказалось в ряде произведений писателей сентименталистской ориентации: «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна, «Страдания юного Вертера» И. В. Гете, «Бедная Лиза» и другие повести Н. М. Карамзина. Здесь на первый план выдвинулись душевные состояния людей, тонко и глубоко чувствующих. К возвышенно-трагическим, нередко иррациональным переживаниям человека приковывала внимание литература романтизма: повести Э. Т. А. Гофмана, поэмы и драмы Д. Г. Байрона.

Эта традиция сентиментализма и романтизма была подхвачена и развита писателями-реалистами XIX в. Во Франции — О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, в России — М. Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров воспроизводили весьма сложные умонастроения героев, порой конфликтно сталкивавшиеся между собой, — переживания, связанные с восприятием природы и бытового окружения, с фактами личной жизни и духовными исканиями. По словам А. В. Карельского, упрочение психологизма было обусловлено пристальным интересом писателей к «неоднозначности обыкновенного, “негероического” характера», к персонажам многогранным, «мерцающим», а так-

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 300.

же с доверием авторов к читательской способности самостоятельного нравственного суждения¹.

Своего максимума психологизм достиг в творчестве Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, которые художественно освоили так называемую «диалектику души». В их романах и повестях с небывалой полнотой и конкретностью воспроизведены процессы формирования мыслей, чувств, намерений человека, их переплетение и взаимодействие, порой причудливое. «Внимание графа Толстого,— писал Н. Г. Чернышевский,— более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует»². Так, пространно воссоздаются предсмертные переживания Анны Карениной. Нечто в том же роде не редкость и у Достоевского (например, вихрь мыслей в душе Раскольникова после получения письма матери о предстоящем замужестве сестры).

Открытый, «демонстративный» психологизм Толстого и Достоевского — это художественное выражение пристального интереса к текучести сознания, к всевозможным сдвигам во внутренней жизни человека, к глубинным пластам его личности. Освоение самосознания и «диалектики души» — одно из замечательных открытий в области литературного творчества. Подобного рода явным психологизмом отмечена проза Т. Манна, У. Фолкнера, М. А. Шолохова. Вместе с тем писатели XIX—XX вв. опираются и на иной способ освоения внутреннего мира человека. Знаменательны слова И. С. Тургенева о том, что художнику слова подобает быть «тайным» психологом. И для ряда эпизодов его произведений характерны недоговоренность и недомолвки. «Что подумали, что почувствовали оба? — говорится о последней встрече Лаврецкого и Лизы.— Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо». Так завершается роман «Дворянское гнездо».

Неявный, «подтекстовый» психологизм, когда импульсы и чувства героев лишь угадываются, преобладает в повестях, рассказах и драмах А. П. Чехова, где о переживаниях героев обычно говорится бегло и вскользь. Так, Гуров, приехавший в город С., чтобы встретиться с Анной Сергеевной («Дама с собачкой»), видит у ворот дома ее белого шпица. Он, читаем мы, «хотел позвать собаку, но у него вдруг забилось сердце, и он от волнения не мог вспомнить,

¹ См.: Карельский А. В. От героя к человеку (Развитие психологизма в европейском романе 1830—1860-х годов)//Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 215, 235.

² Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинения графа Л. Н. Толстого//Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 422.

как зовут шпица». Эти два незначительных, казалось бы, штриха — забилось сердце и не удалось припомнить кличку собаки — по воле Чехова оказываются признаком большого и серьезного чувства героя, перевернувшего его жизнь. Психологизм подобного рода заявил себя не только в художественной прозе XX в. (И. А. Бунин, М. М. Пришвин), но и в лирической поэзии, более всего — в стихах И. Ф. Анненского и А. А. Ахматовой, где самые обыденные факты и впечатления пронизаны «душевыми излучениями» (Н. В. Недоброво).

Диапазон словесно-художественных средств, позволяющих напрямую запечатлеть внутренний мир человека, весьма широк¹. Здесь и традиционные суммирующие обозначения того, что испытывает герой (думает, чувствует, хочет), и развернутые: порой аналитические характеристики автором того, что творится в душе персонажа, и несобственно-прямая речь, в которой голоса героя и повествующего слиты воедино, и внутренние монологи, и задушевные беседы персонажей (в устном общении или переписке), и их дневниковые записи, и, наконец, изображение сновидений и галлюцинаций, которые выявляют бессознательное в человеке, его подсознание — то, что прячется в глубинах психики и неведомо ему самому. Вспомним сны пушкинской Татьяны, Мити Карамазова у Достоевского (о плачущем «дите»), кошмар, преследующий Анну Каренину и Вронского (мужик, работающий над железом и произносящий французские фразы), предсмертные сновидения толстовского князя Андрея и старухи Анны в повести В. Г. Распутина «Последний срок», разговор заболевшего Ивана Карамазова с чертом.

В романе Т. Манна «Волшебная гора», одном из шедевров литературы истекшего столетия, едва ли не центральным эпизодом является «прелестный и страшный» сон героя, попавшего в снежную пургу (раздел «Снег» из шестой главы). Жизнь в этом сновидении раскрывается Гансу Касторпу полнее и глубже, чем в его яви, отмеченной (в числе многого другого) участием в философских дебатах. Она предстает и в ее чарующе-гармонической стороне («обычай разумно-дружеского общения», «радость при виде счастья и добродетели светлого народа»), и с ее зловещими началами — с тем, что вызывает омерзение и ужас. Все это духовно обогащает героя Т. Манна. «Мне снился сон, — размышляет он, очнувшись, — о назначении человека, о его пристойно разумном и благородном товариществе на фоне <...> омерзительно кровавого пиршества. <...> Человек — хозяин противоречий, через него они существуют, а значит, он благороднее их».

Психологизм, который дробит внутренний мир человека на ряд переживаний, в литературе XIX—XX вв., однако, господствует не безраздельно. Нередко мир человеческого сознания осваивается в весьма традиционной форме, вне внимания писателя к «диалекти-

¹ См.: *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. М., 1988. С. 31—51.

ке души». Такова глава «Крестьянка» из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», где Матрена Тимофеевна рассказывает о своих страданиях, прибегая к фольклорным песням и устным преданиям. К античной традиции «овеществления» душевной жизни восходят гоголевские описания помещиков в «Мертвых душах». Феномены сознания человека предстают как устойчивые и постоянные в произведениях Н. С. Лескова («Однодум», «Несмертельный Голован»), в позднем творчестве Л. Н. Толстого. Так, в рассказе «Два старика» первооткрыватель «диалектики души» решительно уходит в сторону от собственного принципа «текучести». В романе И. С. Шмелева «Пути небесные» внутренняя жизнь героев показана сквозь призму традиционного, святоотеческого опыта, о чем говорят и названия глав: «Соблазн», «Злое обстояние» и др.

Установка на воспроизведение внутреннего мира человека резко отвергалась в первые десятилетия XX в. как авангардистской эстетикой, так и марксистским литературоведением: свободно самоопределяющаяся в близкой ей реальности личность находилась под подозрением. Так, лидер итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти призывал «полностью и окончательно освободить литературу от <...> психологии», которая, по его словам, «вычерпана до дна»¹. В подобном же духе в 1905 г. высказался А. Белый, назвавший романы Ф. М. Достоевского «авгиевыми конюшнями психологии». Он писал: «Достоевский слишком *«психолог»*, чтобы не возбуждать брезгливости»².

Радикальным неприятием психологизма были отмечены и советские 20-е годы. Пафос коммунизма, писал А. В. Луначарский (1920), выражается в том, что личность «готова зачеркнуть себя ради победы передового класса человеческого рода»³. В эту пору неоднократно говорилось, что «апсихологизм», заключающийся в воссоздании вещного, материального мира,— это высший этап литературного развития. «В сей области,— сказано о психологизме в одной из статей того времени,— чем лучше, тем хуже. Чем сильнее психостарается пролетписатель, тем вреднее. <...> И напротив: чем «газетнее» работает писатель-монтажист, диалектически цепляя факты, тем свободнее мозги читателя от дурмана»⁴.

Однако психологизм не покинул литературу. Об этом неопровержимо свидетельствует творчество многих крупных писателей XX в. В нашей стране это М. А. Булгаков, А. П. Платонов, М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак, А. И. Солженицын, В. П. Астафьев, В. И. Белов,

¹ *Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристической литературы*// Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 165.

² *Белый А. Ибсен и Достоевский*// *Белый А. Символизм как миропонимание*. М., 1994. С. 196—197.

³ *Луначарский А. В. Силуэты*. М., 1965. С. 130.

⁴ *Читатель и писатель*. 1927. 24 дек.

В. Г. Распутин, А. В. Вампилов, за рубежом — Т. Манн, У. Фолкнер и многие другие.

Интенсивное становление и широкое упрочение психологизма в литературе XIX—XX вв. имеет глубокие культурно-исторические предпосылки. Оно связано с активизацией *самосознания* человека Нового времени. Современная философия различает сознание, «которое само себя осуществляет», и «сознание, изучающее себя»¹. Последнее и именуют самосознанием. Самосознание реализуется главным образом в виде рефлексии, составляющей благой и насущный «акт возвращения» человека к самому себе. Вместе с тем неотъемлемым, универсальным свойством жизни людей является «примат сознания о чем-то над самосознанием»², а потому рефлексии подобает знать свои границы.

Активизация рефлексии в Новое время связана с небывало обострившимся переживанием разлада человека с самим собой и всем окружающим, а то и тотальным отчуждением от него. Начиная с рубежа XVIII—XIX столетий подобные жизненно-психологические ситуации стали широко запечатлеваться европейской литературой, а позже и писателями иных регионов (преддверием этого сдвига в художественной сфере явилась трагедия шекспировского Гамлета). Знаменательна повесть И. В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774). Сосредоточенный на своих переживаниях («У меня столько хлопот с самим собой, <...> что мне мало дела до других»), Вертер называет собственное сердце своей единственной гордостью, жаждет умиротворить свою «алчущую, мятущуюся душу» хотя бы в изливаниях, адресованных другу в письмах. Он убежден, что ему «много дано», и неустанно мудрствует над своими страданиями неразделенной любви. Вертер — это фигура, опоэтизированная автором (хотя поданная им в немалой мере критически) и вызывающая прежде всего симпатию и сострадание.

Писатели XIX в., как правило, более суровы к своим рефлектирующим героям, нежели Гете к Вертеру. Суд над всецело сосредоточенным на себе человеком (которого правомерно сблизить с Нарциссом древнегреческого мифа) и над его уединенной и безысходной рефлексией составляет один из лейтмотивов русской «послеромантической» литературы. Он звучит у М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), И. С. Тургенева («Дневник лишнего человека», «Гамлет Щигровского уезда», отчасти — «Рудин»), в какой-то мере у Л. Н. Толстого (ряд эпизодов повестей «Отрочество» и «Казак»), И. А. Гончарова (образы Адуева-младшего, в немалой степени Райского).

С максимальной жесткостью, по сути негативно оценивается уединенное сознание в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского. Здесь

¹ Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 339.

² Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 78, 80.

рефлексия предстает как удел «антигероя», существа слабого, жалкого, озлобленного, стремящегося «ускользнуть» от правдивой самооценки, мечущегося, стремящегося между несдержанными рассказами о своих «позорах» и попытками самооправдания. Не случайно сочинитель записок признается в особой остроте наслаждения, доставаемого мучительным самоанализом.

Самоуглубленность человека, его всецелая сосредоточенность на собственной персоне, ставшие приметой эпох сентиментализма, романтизма и последующего времени, получила глубокое истолкование в «Феноменологии духа» Г. В. Ф. Гегеля. Рефлектирующее сознание философ назвал «томящимся» и «несчастливым», оценив его весьма жестко: как безумство самомнения. Этому сознанию, утверждал он, «недостает силы <...> выдержать бытие. Оно живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего «внутреннего» поступками и наличным бытием, и дабы сохранить чистоту своего сердца, оно избегает соприкосновения с действительностью». Носителем подобного самосознания, по Гегелю, является исполненная страстного томления и скорби «прекрасная душа, истлевающая внутри себя и исчезающая как аморфное испарение, которое расплывается в воздухе»¹. (При чтении этих строк вспоминается гетевский Вертер.)

Но значимо и иное: рефлексия, подаваемая в формах психологизма, у писателей-классиков неоднократно представляла как благая и насыщенная для становления человеческой личности. Свидетельство тому, быть может, наиболее яркое, — центральные персонажи толстовских романов: Андрей Болконский и Пьер Безухов, Левин, отчасти Нехлюдов. Подобным героям присущи духовная неуспокоенность, желание быть правыми, жажда духовных обретений.

Один из важнейших стимулов рефлексии литературных персонажей — пробудившаяся и властно «действующая» в их душах совесть, которая тревожит и мучит не только пушкинских Бориса Годунова, Онегина, Барона, Гуана, но и Андрея Болконского, вспоминающего покойную жену, тургеневскую Лизу Калитину, которая раскаивается в том, что дала волю своему чувству к Лаврецкому, а также Татьяну в финале «Евгения Онегина». Несет в себе чувство вины и герой толстовского рассказа-жития «Отец Сергей».

На содержательные функции психологизма в литературе (наряду с приведенными словами Гегеля) проливают свет бахтинские суждения о сущности самосознания. Позитивно значимое переживание ученый связывал с тем, что назвал «нравственным рефлексом» и характеризовал как «след» смысла в бытии: «Переживание как нечто определенное <...> направлено на некий смысл, предмет, состояние, но не на самого себя». Подобного рода движениям души Бахтин

¹ Гегель Г. В. Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология // Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1959. Т. 4. С. 196, 353—354 (или: репринт: М., 1994). См. также: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 4. С. 202, 110.

противопоставлял переживания болезненные, ведущие человека в тупик раздвоенности, которые он назвал «саморефлексом». Этот саморефлекс порождает то, «чего быть не должно»: «дурную и разорванную субъективность», которая связана с болезненной жадой «самовозвышения» и боязливой «оглядкой» на мнение о себе окружающих¹. И художественная литература (особенно в XIX в.) широко запечатлевала эти разнонаправленные тенденции самосознания, по достоинству их оценивая.

Психологизм, как ни глубоки и органичны его связи с жизнью рефлектирующих персонажей, находит широкое применение также при обращении писателей к людям, которые безыскусственно просты и не сосредоточены на себе. Вспомним пушкинского Савельича, няню Наталью Саввишну и губернатора Карла Ивановича из «Детства» Л. Н. Толстого, героиню-рассказчицу романа И. С. Шмелева «Няня из Москвы», старуху Анну в повести В. Г. Распутина «Последний срок». Исполненными психологизма оказываются даже образы животных («Холстомер» Л. Н. Толстого, «Зверь» Н. С. Лескова, «Белолобый» А. П. Чехова, «Сны Чанга» И. А. Бунина, «Корова» А. П. Платонова).

Новую и весьма оригинальную форму психологизм обрел в ряде литературных произведений XX столетия. Упрочился художественный принцип, именуемый воспроизведением «потока сознания». Определенность внутреннего мира человека здесь нивелируется, а то и исчезает вовсе. У истоков этой ветви литературы — творчество М. Пруста и Дж. Джойса. В романах Пруста сознание героя слагается из его впечатлений, воспоминаний и созданных воображением картин. Оно свободно от устремленности к какому-либо действию, как бы отгесняет в сторону окружающую реальность и предстает как «убежище, защита от мира», а в то же время — как нечто поглощающее и присваивающее внешнюю реальность². Во французском «новом романе» 1960—1970-х годов (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор) постижение и воссоздание нескончаемо текучей психики приводило к устранению из литературы не только «твердых характеров», но и персонажей как личностей. «Если известная часть современных литераторов, — пишет Р. Барт, — и выступила против «персонажа», то вовсе не затем, чтобы его разрушить (это невозможно), а лишь затем, чтобы его обезличить»³.

¹ См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 99—101, 90. Бахтинским суждениям о внутреннем мире человека сродни предпринятое А. А. Ухтомским оценочное разграничение двух родов доминант сознания: на свое лицо и на лицо другого (см.: *Ухтомский А. А.* Интуиция совести. СПб., 1996. С. 248—252 и далее, 439, 492).

² См.: *Бочаров С. Г.* Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 196.

³ *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Тракаты. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 407, прим.

Психологизм в литературе XIX—XX вв. стал достоянием едва ли не всех существующих жанров. Но с максимальной полнотой сказался он в социально-психологическом романе. Весьма благоприятны для психологизма, во-первых, эпистолярная форма («Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Опасные связи» Ш. де Лакло, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского), во-вторых, автобиографическое (порой дневниковое) повествование от первого лица («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Исповедь сына века» А. де Мюссе, «Дневник обольстителя» С. Киркегора, ранняя трилогия Л. Н. Толстого). Исповедальное начало живет и в произведениях Ф. М. Достоевского. Напомним исповеди Ипполита в романе «Идиот» и Ставрогина (глава «У Тихона», не вошедшая в окончательный текст «Бесов»), ряд эпизодов «Братьев Карамазовых», например посвященную Мите главу «Исповедь горячего сердца». И, наконец, принципы психологизма сполна осуществляются в форме романного повествования от третьего лица, обладающего даром всеведения, которое простирается в глубины человеческих душ.

§ 5. ПОРТРЕТ

Портрет персонажа — это описание его наружности: телесных, природных, и в частности возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз. Всем этим он создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека».

Для традиционных высоких жанров характерны *идеализирующие портреты*. Вот строки о графе Гвенелоне из «Песни о Роланде»:

Он плащ, подбитый горностаем, сбросил.
Остался только в шелковом камзоле.
Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво скроен.

Подобного рода портреты нередко изобилуют метафорами, сравнениями, эпитетами. Вот что сказано о героине поэмы «Шах-Наме» персидского поэта XI в. Фирдоуси:

Два лука — брови, косы — два аркана.
В подлунной не было стройнее стана. <...>
Ушные мочки, словно день, блистали,
В них серьги драгоценные играли.
Как роза с сахаром — ее уста:
Жемчужин полон ларчик нежный рта.

Идеализирующие портреты сохранились в литературе вплоть до эпохи романтизма. Так, героиня пушкинской «Полтавы» «свежа, как вешний цвет», стройна, «как тополь киевских высот», ее движения

напоминают лебедя «плавный ход» и «лани быстрое стремление», «звездой блестят ее глаза; ее уста, как роза, рдеют». А в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» о красавице полячке, в которую влюбился Андрий, говорится, что она была «черноглазая и белая как снег, озаренный утренним румянцем солнца», и что глаза ее, «чудесные, пронзительно ясные, бросали взгляд долгий, как постоянство».

Совсем иной характер имели портретные живописания в произведениях смехового, комедийно-фарсового характера. Здесь, по словам М. М. Бахтина, внимание сосредоточивалось не на духовном, а «на материальном начале в самом человеке»¹. Характеризуя образность повестей Ф. Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле, ученый говорил, что центром реальности для писателя было человеческое тело, подаваемое *гротескно* (о гротеске см. с. 106). Вот, к примеру, портретная характеристика Гаргантюа-ребенка: «мордашка была славная, число подбородков доходило едва ли не до восемнадцати»; «ляжки были очень красивые и всему его сложению соразмерные». В подобных портретах нет места ни стройности фигуры человека, ни выражению его глаз, зато присутствуют щеки, носы, животы и т. д.

При всей их противоположности идеализирующие и гротескные портреты обладают общим свойством: в них гиперболически запечатлевается *одно* человеческое качество: в первом случае — телесно-душевное совершенство, во-втором — материально-телесное начало в его мощи, говоря современным языком — витальная энергия.

Со временем (особенно явственно в XIX в.) в литературе возобладали портреты, раскрывающие сложность и многоплановость облика персонажей. Здесь живописание наружности нередко сочетается с проникновением писателя в душу героя и с психологическим анализом. Вспомним характеристику внешности дермонтовского Печорина (глава «Максим Максимыч»), сообщающую о его фигуре и одежде, о чертах его лица, цвете и выражении глаз («глаза не смеялись, когда он смеялся. <...> Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти»). А вот слова повествователя-автора об Обломове в начале романа И. А. Гончарова: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. <...> Ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением, не лица только, а всей души».

Портрет героя, как правило, локализован в каком-то одном месте произведения. Чаще он дается в момент первого появления персонажа, т. е. *экспозиционно*. Но литература знает и иной способ введения портретных характеристик в текст. Его можно назвать *лейтмотивным*. Яркий пример тому — неоднократно повторяющиеся на

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 372.

протяжении толстовского романа упоминания о лучистых глазах княжны Марьи.

В литературных портретах внимание авторов нередко сосредоточивается более на том, что *выражают* фигуры или лица, какое впечатление они оставляют, какие чувства и мысли вызывают, не жели на них самих как на живописуемой данности. «Несмотря на то, что Пульхерии Александровне было уже сорок три года,— говорится о матери Раскольниковова в романе Ф. М. Достоевского,— лицо ее все еще сохраняло в себе остатки прежней красоты, и к тому же она казалась гораздо моложе своих лет, что бывает почти всегда с женщинами, сохранившими ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца до старости. <...> Волосы ее уже начинали седеть и редеть, маленькие лучистые морщинки уже давно появились около глаз, щеки впали и высохли от забот и горя, и все-таки это лицо было прекрасно».

До максимального предела эта «неживописующая» тенденция портретирования доведена в «Поэме горы» М. И. Цветаевой, где внешний облик любимого человека как бы подменен выражением чувства лирической героини:

Без примет. Белым пробелом—
Весь. (Душа, в ранах сплошных,
Рана — сплошь.) Частности мелом
Отмечать — дело портных. <...>

Вороной, русой ли масти—
Пусть сосед скажет: он зряч.
Разве страсть — делит на части?
Часовщик я или врач?

Ты как круг, полный и цельный.
Цельный вихрь, полный столбняк.
Я не вижу тебя отдельно
От любви. Равенства знак.

Если это и портрет, то умопостигаемый, скорее же — своего рода «антипортрет».

Портреты запечатлевают не только статическое во «внешнем» человеке, но и жестикуляцию, мимику, которые динамичны по своей сути. При этом дает о себе знать интерес писателей-портретистов к тому, что Ф. Шиллер называл *грацией*, отличая ее от красоты архитектурной (красоты строения): «Грация может быть свойственна только движению», это «красота движимого свободного тела». Она возникает «под воздействием свободы» и «зависит от личности», хотя в то же время и безыскусственна, непреднамеренна: в мимике и жестах чувства и импульсы сказываются произвольно; узнав же, что человек «управляет выражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу»¹.

¹ Шиллер Ф. О грации и достоинстве// Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 127—128, 131.

Рисуя портреты женщин, русские писатели неоднократно отдавали предпочтение грации перед красотой форм лица и фигуры. Вспомним восьмую главу «Евгения Онегина», где Татьяна с безыскусственностью и изяществом ее облика (мужчины «ловили взор ее очей», хотя «Никто б не мог прекрасной/Ее назвать») сопоставлена «С блестящей Ниной Воронскою,/Сей Клеопатрою Невы», которая «Затмить соседку не могла,/Хоть ослепительна была».

Обратим внимание на рассказ А. П. Чехова «Красавицы» (1888). Он построен на сопоставлении облика двух девушек. В первой из них героя-рассказчика поражают черты фигуры и лица: «Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой. <...> Вы видите черты правильные, <...> волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный, гармоничный аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту».

У второй же девушки правильные черты лица отсутствуют («глаза ее были прищурены, нос был нерешительно вздернут, рот мал, профиль слабо и вяло очерчен, плечи узкие не по летам»), но она «производила впечатление настоящей красавицы, и, глядя на нее, я мог убедиться, что русскому лицу, чтобы казаться прекрасным, нет надобности в строгой правильности черт». Секрет и волшебство красоты этой девушки «заключались в мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица, в быстрых взглядах на нас, в сочетании тонкой грации этих движений с молодостью, свежестью, с чистотою души, звучавшею в смехе и голосе, и с той слабостью, которую мы так любим в детях, в птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях».

То, что именуется грацией, и — шире — наружность человека в ее нескончаемой динамике, с трудом и далеко не полностью «укладывается» в форму собственно портретных живописаний. И с портретами в литературе соперничают (со временем все более успешно) характеристики *форм поведения* персонажей, к которым мы и обратимся.

§ 6. ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ¹

Формы поведения человека (и литературного персонажа в частности) — это совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями. Они по своей природе динамичны и претерпевают бесконечные изменения в зависимости от ситуаций данного момента. Вместе с тем в основе этих текущих форм лежит устойчивая, стабильная данность, которую правомерно назвать поведенческой установкой или ориентацией. «По манере говорить, — писал А. Ф. Лосев, — по взгляду глаз, <...> по держанию рук и ног

¹ Данный параграф написан С. А. Мартыновой.

<...> по голосу, <...> не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мной. <...> Наблюдая <...> выражение лица человека, <...> вы видите здесь обязательно нечто внутреннее¹.

Формы поведения людей составляют одно из необходимых условий межличностного общения. Они весьма разнородны. В одних случаях поведение предначертано традицией, обычаем, ритуалом, в иных, напротив, явственно обнаруживает черты именно данного человека и его свободную инициативу в сфере интонирования и жестикюляции. Люди, далее, могут вести себя непринужденно, но также способны усилием воли нарочито демонстрировать словами и движениями нечто одно, затаив в душе что-то совсем иное: человек либо доверчиво открывает себя тем, кто в данный момент находится рядом, либо сдерживает и контролирует выражение своих импульсов и чувств, а то и прячет их под какой-либо маской. В поведении обнаруживается или игровая легкость, нередко сопряженная с веселостью и смехом, или, наоборот, сосредоточенная серьезность и озабоченность. Характер движений, жестов, интонаций во многом зависит от коммуникативной установки человека: от его намерения и привычки либо поучать других (поза и тон пророка, проповедника, оратора), либо, напротив, всецело полагаться на чей-то авторитет (позиция послушного ученика), либо, наконец, собеседовать с окружающими на началах равенства. И наконец: поведение в одних случаях внешне эффектно, броско и напоминает «укрупненные» движения и интонации актеров на сцене, в других — непритязательно и буднично. Таков репертуар и, можно сказать, язык форм поведения литературных персонажей.

Формы поведения (как реальных лиц, так и героев литературы) часто предстают как *словесные знаки*, смысловая наполненность которых зависит от договоренности людей, принадлежащих к той или иной социально-культурной общности. Так, герой антиутопии Дж. Оруэлла «1984» Уинстон замечает у Джулии «алый кушак — эмблему Молодежного антиполового союза». Значительное лицо в «Шинели» Н. В. Гоголя задолго до получения генеральского чина вырабатывает у себя подобающий большому начальнику отрывистый и твердый голос. Вспомним светские манеры юного Онегина или идеал *comme il faut* в «Юности» Л. Н. Толстого. В романе А. И. Солженицына «В круге первом» Сталин сознательно прибегает к жестам «с угрожающим внутренним смыслом» и вынуждает окружающих разгадывать подоплеку своего молчания или грубых выходок.

Вместе с тем человеческое поведение неизменно выходит за рамки условной знаковости. Едва ли не центр «поведенческой сферы» составляют органически и непреднамеренно появляющиеся интона-

¹ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 75. См. также: Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 210—211, 218.

ции, жесты и мимика, не предначертанные какими-то установками и социальными нормами. Это *естественные признаки* (симптомы) душевных движений и состояний. «Закрыв лицо, я умоляла Бога», — таков в стихотворении А. А. Ахматовой произвольный и легко узнаваемый жест смятения и отчаяния.

Формы поведения воссоздаются, осмысливаются и оцениваются писателями весьма активно, составляя не менее важную грань мира литературного произведения, чем собственно портреты. Эти две стороны художественной явленности персонажа как внешнего человека неуклонно взаимодействуют. При этом характеристики портретные и «поведенческие» находят в произведениях различное воплощение. Первые, как правило, однократны и исчерпывающи: при появлении персонажа на страницах произведения автор описывает его наружность, чтобы к ней уже не возвращаться. Поведенческие же характеристики обычно рассредоточены в тексте, многократны и вариативны. Они обнаруживают внутренние и внешние перемены в жизни человека. Вспомним толстовского князя Андрея. Во время первого разговора с Пьером о предстоящем отъезде на войну лицо молодого Болконского дрожит нервическим оживлением каждого мускула. При встрече с князем Андреем через несколько лет Пьера поражает его «потухший взгляд». Совсем иначе выглядит Болконский в пору увлечения Наташей Ростовой. А во время разговора с Пьером накануне Бородинской битвы на его лице — неприятное и злобное выражение. Вспомним встречу князя Андрея, тяжело раненного, с Наташей, «когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами»; позже — светящиеся «ей навстречу» глаза; и, наконец, «холодный, строгий взгляд» перед смертью.

Формы поведения нередко «выдвигаются» на авансцену произведения, а порой предстают как источник серьезных конфликтов. Так, в шекспировском «Короле Лире» молчаливость Корделии, «отсутствие умильности во взоре и лъстивости в устах» на фоне красноречивых декламаций Гонериллы и Реганы о безграничной любви к отцу приводят в ярость Лира, что и служит завязкой действия трагедии. В комедии Ж. Б. Мольера «Тартюф, или Обманщик» центральный персонаж, принимающий «благочестивый вид» и разводящий «цветистые рацеи», грубо обманывает доверчивых Оргона и его мать; в основе сюжета мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве» — претензия невежественного Журдена во что бы то ни стало овладеть искусством светского обхождения.

Литература неизменно запечатлевает культурно-историческую специфику форм поведения. На ранних этапах словесности, а также в литературах Средневековья воссоздавалось преимущественно предначертанное обычаем *ритуальное поведение*. Оно, как отмечал Д. С. Лихачев, говоря о древнерусской литературе, отвечало определенному этикету: в текстах преломлялись представления о том, «как должно

было вести себя действующее лицо сообразно своему положению» — в соответствии с традиционной нормой. Обратившись к «Чтению о житии и о погублении <...> Бориса и Глеба», ученый показал, что герои ведут себя как «издавна наученные» и «благовоспитанные»¹.

Нечто аналогичное — в эпосе древности, сказках, рыцарских романах. Даже та область человеческого бытия, которую мы ныне именуем частной жизнью, предстала как ритуализованная и на театральный лад эффектная. Вот с какими словами обращается в «Илиаде» Гекуба к своему сыну Гектору, ненадолго покинувшему поля сражений и пришедшему в родной дом:

Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву?
Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы,
Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце:
Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу?
Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу
Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным.
После и сам ты, когда пожелаешь испить, укрепишься;
Мужу, трудом истомленному, силы вино обновляет;
Ты же, мой сын, истомился, за граждан своих подвизаясь.

И Гектор отвечает еще более пространно, говорит, почему он не дерзнет возлиять Зевсу вино «неомытой рукою».

Напомним также один из эпизодов гомеровской «Одиссеи». Слепивший Полифема Одиссеей, рискуя жизнью, обращается к разгневанному циклопу с гордой, на театральный лад эффектной речью, называет ему свое имя и рассказывает о своей судьбе.

В агиографической литературе Средневековья, напротив, поэтизировалось поведение внешне «безвидное». В «Житии преподобного Феодосия Печерского» рассказывается, как святой в детстве, несмотря на материнские запреты и даже побои, «сторонился сверстников, носил ветхую одежду, работал в поле вместе со смердами». Землепашец («Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия, чудотворца»), приехавший увидеть «святого мужа Сергия», не узнал его в нищем работнике: «На том, кого вы указали, ничего не вижу — ни чести, ни величия, ни славы, ни одежд красивых дорогих <...>, ни слуг поспешных <...>, но все нищее, все нищее, все сиротское». Святые (как и авторы агиографических текстов о них) опираются на евангельский образ Христа, а также на апостольские послания и святоотеческую литературу. «Частный вопрос «худых риз», — справедливо замечает В. Н. Топоров, — важный знак некоей целостной позиции и соответствующего ей жизненного поведения <...>, эта позиция по сути своей аскетическая <...>, выбирая ее, он (св. Феодосий Печерский. — С. М.) постоянно имел перед своим духовным взором живой образ уничтожения Христа»².

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 90.

² Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1: Первый век христианства на Руси. С. 652.

Совсем иные поведенческие ориентации и формы доминируют в низких жанрах древности и Средневековья. В комедиях, фарсах, новеллах царит атмосфера вольных шуток и игр, перебранок и драк, абсолютной раскованности слова и жеста, которые, как показал М. М. Бахтин в книге о Ф. Рабле, вместе с тем сохраняют некоторую ритуальную обязательность, присущую традиционным массовым празднествам (карнавалам). Вот небольшая (и наиболее «пристойная») часть перечня «карнавальных повадок» Гаргантюа в детстве: «Вечно валялся в грязи, пачкал нос, мазал лицо», «утирал рукавом нос, сморкался в суп», «кусался, когда смеялся, смеялся, когда кусался, частенько плевал в колодец», «сам себя шекотал под мышками». К подобным мотивам повестей Рабле тянутся нити от Аристофана, комедии которого явили «образец всенародного, освобождающего, блестящего, буйного и жизнотворного смеха»¹.

Новое время ознаменовалось интенсивным обогащением форм поведения как в первичной реальности, так и в литературных произведениях. Усилилось внимание к «внешнему человеку»: «Возрос интерес к эстетической стороне поступка вне его нравственной оценки, ибо критерий нравственности стал разнообразнее с тех пор, как индивидуализм расшатал исключительность старого этического кодекса», — отмечал А. Н. Веселовский, рассматривая «Декамерон» Дж. Боккаччо². Наступило время интенсивного обновления, свободного выбора и самостоятельного созидания форм поведения. Это имело место и в пору Возрождения, когда был выработан этикет вольного умственного собеседования³, и в эпоху классицизма, выдвинувшего на авансцену поведение моралиста-резонера, подборника и проповедника гражданских добродетелей.

Время радикального обновления форм поведения в русском обществе — XVIII век, прошедший под знаком реформ Петра I, секуляризации общества и поспешной европеизации страны с ее достижениями и издержками⁴. Знаменательна характеристика В. О. Ключевским положительных героев комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»: «Они явились ходячими, но еще безжизненными схемами морали, которую они надевали на себя, как маску. Нужны были время, усидия и опыт, чтобы пробудить жизнь в этих пока мертвенных культурных препаратах, чтобы эта моралистическая маска успела вращаться в их тусклые лица и стать их живой нравственной физиономией»⁵.

¹ Пиотровский А. И. Театр Аристофана // Аристофан. Театр. «Облака» — «Осы» — «Птицы». М.; Л., 1927. С. 30.

² Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 261.

³ См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 158—160.

⁴ См.: Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1.

⁵ Ключевский В. О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С. 346.

Своеобразные поведенческие формы выработались в русле сентиментализма как западноевропейского, так и русского. Провозглашение верности законам собственного сердца и «канон чувствительности» порождали меланхолические вздохи и обильные слезы, которые нередко оборачивались экзальтацией и жеманством (над чем иронизировал А. С. Пушкин), а также позами вечной опечаленности (вспомним Жюли Карагину в «Войне и мире»).

Как никогда ранее, активным стал свободный выбор человеком форм поведения в эпоху романтизма. Многие литературные герои в эту пору ориентируются на определенные поведенческие образцы, жизненные и литературные. Знаменательны слова о Татьяне Лариной, которая, думая об Онегине, воображала себя героиней прочитанных ею романов: «Кларисой, Юлией, Дельфиной». Вспомним пушкинского Германа («Пиковая дама») в позе Наполеона, Печорина с его байроническим кокетством (разговаривая с княжной Мери, герой лермонтовского романа то принимает «глубоко трогательный вид», то язвительно шутит, то произносит эффектный монолог о своей готовности любить весь мир и о роковой непонятости людьми, о своих одиноких страданиях). Сходные «поведенческие» мотивы прозвучали в романе Стендаля «Красное и черное». У Жюльена Сореля «такой вид, точно он все обдумывает и ни шагу не ступит, не рассчитав заранее». Автор замечает, что, позируя и рисуясь, Жюльен под влиянием окружающих и их советов «прилагал невероятные старания испортить все, что в нем было привлекательного».

В подобных случаях, по словам Ю. М. Лотмана, «поведение не вытекает из органических потребностей личности и не составляет с ней нераздельного целого, а “выбирается”, как роль или костюм, и как бы “надевается” на личность». Ученый отмечал: «Герои Байрона и Пушкина, Марлинского и Лермонтова порождали целую фалангу подражателей <...>, которые перенимали жесты, мимику, манеры поведения литературных персонажей <...>. В случае с романтизмом сама действительность спешила подражать литературе». Широкое распространение в начале XIX в. поведения «литературного», «театрального», сопряженного со всякого рода эффектными позами и масками, Ю. М. Лотман объяснял тем, что и носителям массовой психологии этой эпохи были свойственны «вера в собственное предназначение, представление о том, что мир полон великих людей». Вместе с тем он подчеркивал, что «поведенческие маскарады» как противовес традиционному, «рутинному» (по выражению ученого) поведению имели позитивное значение и были благоприятны для становления личности и обогащения общественного сознания: «...подход к своему поведению как сознательно творимому по законам и образцам высоких текстов» знаменовал появление новой «модели поведения», которая, «превращая человека в *действующее* лицо, осво-

бождала его от автоматической власти группового поведения, обычая»¹.

Искусственность, «деланность» поведения, нарочитость позы и жеста, мимики и интонации, освещавшиеся критически уже в пору романтизма, стали в последующие эпохи вызывать к себе безусловно негативное отношение писателей. Вспомним толстовского Наполеона перед портретом сына: подумав, как ему в этот момент себя вести, полководец «сделал вид задумчивой нежности», после чего (!) «глаза его увлажнились». Актер, стало быть, сумел проникнуться духом роли. В постоянстве и равенстве себе интонаций и мимики Л. Н. Толстой усматривает симптомы позерства и лжи. Берг всегда говорил точно и учтиво; Анну Михайловну Друбецкую *никогда* не покидал «озабоченный и вместе с тем христиански-кроткий вид»; Элен наделена «однообразно красивой улыбкой»; глаза Бориса Друбецкого были «спокойно и твердо застланы чем-то, как будто какая-то заслонка — синие очки общезнания — были надеты на них». Знаменательны и слова Наташи Ростовской о Долохове: «У него все назначено, а я этого не люблю».

Неустанно внимателен и, можно сказать, нетерпим ко всякого рода актерствованию и амбициозной фальши Ф. М. Достоевский. Участники тайного заседания в «Бесах» «подозревали друг друга и один перед другим принимали разные осанки». Петр Верховенский, идя на встречу с Шатовым, «постарался переделать свой недовольный вид в ласковую физиономию». А позже советует: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним (членам революционного кружка.— С. М.) вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь». Весьма настойчиво выявляет Достоевский жесты и интонации людей болезненно самолюбивых и не уверенных в себе, тщетно пытающихся сыграть какую-то импозантную роль. Вот Лебядкин, знакомящийся с Варварой Петровной: «Сильная в себе неуверенность, а вместе с тем наглость и какая-то непрерывная раздражительность сказывалась в выражении его физиономии. Он <...> видимо боялся за каждое движение своего неуклюжего тела». В подобных эпизодах Достоевский художественно постигает ту закономерность человеческой психологии, которую много позже охарактеризовал М. М. Бахтин: «Человек <...>, болезненно дорожающий производимым им внешним впечатлением, но не уверенный в нем, самолюбивый, теряет правильную <...> установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что <...> контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого»².

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 361, 308, 344, 286. См. также: Гросман Л. П. Пушкин и дендизм//Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М., 1928.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 54—55.

Послепушкинская литература весьма критически освещала поведение скованное, несвободное, «футлярное» (воспользуемся лексикой А. П. Чехова). Вспомним осторожного и боязливого Беликова («Человек в футляре») и исполненную серьезности, отчужденную от близтекущей жизни Лидию Волчанинову («Дом с мезонином»). Писатели не принимали и противоположной крайности: неумения людей быть сдержанными (как гоголевский Хлестаков) и непомерную «открытость» их импульсов и порывов, чреватую всяческими скандалами. Именно таковы формы поведения Настасьи Филипповны и Ипполита в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», эгоиста и циника Федора Павловича Карамазова с его «бескорыстным» шутством, которое стало его второй натурой.

В литературе XIX в. (и в эпоху романтизма, и позже) настойчиво воссоздавалось и поэтизировалось поведение, чуждое от сделанности, нарочитости, искусственности. Назовем Кандиду (новелла Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер») с ее веселостью и непринужденностью, Иммали («Мельмот-скиталец» У. Р. Метьюрина) с ее природным изяществом, непосредственностью и прямотой, сказывавшихся «в каждом ее взгляде и движении». Вспомним и «тихий, простой» облик Татьяны Лариной в первой главе «Евгения Онегина». Пушкинский Моцарт наделен способностью к глубоким переживаниям, а в то же время — безыскусственной простотой поведения.

Быть может, ярче и многоплановее, чем где-либо еще, запечатлено и опозитизировано непосредственное, непреднамеренное поведение (прежде всего — жестово-мимическое) в «Воине и мире» Л. Н. Толстого. Внимание писателя «сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела»¹. «Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка» — сказанное о Платоне Каратаеве вполне можно отнести и к другим героям романа: к Кутузову, который «не играл никакой роли», Пьеру, открытому душой всем и каждому, княжне Марье, которая во время встречи с Николаем Ростовым в Москве не сумела сохранить верность избранной позе, и это приблизило благое объяснение их.

Поведение безыскусственно простое, свободное как от ритуальной предначертанности, так и от жинетворческих поз в духе романтизма, осознавалось и изображалось в качестве некой нормы и другими писателями XIX—XX вв. Непреднамеренность и естественность высказываний и жестов персонажей послепушкинской литературы не породили новый поведенческий стереотип (в отличие

¹ Скафтымов А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 158.

от того, что произошло с сентименталистской меланхоличностью и театральной зрелищностью романтизма): герои, свободные от расщудочных установок и программ, проявляют себя каждый раз по-новому, предстая в качестве ярких индивидуальностей, будь то князь Мышкин у Ф. М. Достоевского, сестры Прозоровы у А. П. Чехова, Оля Мещерская в «Легком дыхании» И. А. Бунина. В литературе советского периода (а также в творчестве писателей русского зарубежья), «пушкинско-толстовская» поведенческая традиция осталась сохранной. Благородной безыскусственностью отмечены слова и движения персонажей прозы И. С. Шмелева и Б. К. Зайцева, «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» М. А. Булгакова, произведений М. М. Пришвина и Б. Л. Пастернака, А. Т. Твардовского и А. И. Солженицына, создателей «деревенской прозы».

Рубеж XIX—XX вв. и первые десятилетия истекшего столетия были отмечены новым брожением в поведенческой сфере, что дало о себе знать прежде всего в литературной жизни. По словам Ю. М. Лотмана, «в биографиях символистов, «жизнестроительстве», «театре одного актера», «театре жизни» и других явлениях культуры» воскресает «поэтика поведения» в духе романтизма¹. Об этом свидетельствуют и мистико-пророческая устремленность младших символистов, и ирония над ней в «Балаганчике» Блока, и позже прозвучавший призыв поэта закрывать лицо «железной маской» («Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», 1916), и «маскарадное» начало в театре Вс. Э. Мейерхольда, и величественные роли спасителей человечества в ранних произведениях М. Горького (Данко в рассказе «Старуха Изергиль») и В. Маяковского (трагедия «Владимир Маяковский»). Поэты начала века, отмечал Б. Пастернак в «Охранной грамоте», нередко становились в позы, творя самих себя, и «зрелищное понимание биографии» со временем стало пахнуть кровью². В ахматовской «Поэме без героя» символистская и околосимволистская среда предреволюционных лет предстала в образе трагического маскарада: в мире «краснобаев и лже-пророков» и «маскарадной болтовни», беспечной, пряной, бесстыдной

И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек.

«С детства ряженных я боялась» — эти слова из поэмы А. Ахматовой свидетельствуют об ее внутренней отчужденности от салонно-кружковой атмосферы начала века и причастности той поведенческой ориентации, которая ранее была столь ярко выражена в творчестве Пушкина, Толстого и других писателей-классиков XIX в.

¹ См.: Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 268.

² См.: Пастернак Б. Л. Воздушные пути. С. 262, 273.

Итак, формы поведения персонажей (вместе с их портретами) составляют одну из существенных граней мира литературного произведения. Вне интереса к «внешнему человеку», к его эстетически воспринимаемому облику творчество писателя непредставимо.

§ 7. ГОВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК. ДИАЛОГ И МОНОЛОГ¹

Претворяя слово в предмет изображения, литература постигает человека как носителя речи (см. с. 109—110). Персонажи неизменно проявляют себя в словах, произнесенных вслух или про себя.

На ранних этапах словесного искусства (включая Средневековье) формы речи персонажей были предопределены требованиями жанра. «Речь действующего лица, — писал Д. С. Лихачев о древнерусской литературе, — это речь автора за него. Автор своего рода кукловод. Кукла лишена собственной жизни и собственного голоса. За нее говорит автор своим голосом, своим языком и привычным стилем. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло бы сказать действующее лицо. <...> Этим достигается своеобразный эффект немoty действующих лиц, несмотря на их внешнюю многоречивость»².

От эпохи к эпохе персонажи все в большей мере получали речевую характеристику, высказываясь в присущей именно им манере. Это или нескончаемый поток речи (вспомним героев Ф. М. Достоевского с их «говорливостью сердца», каков Макар Девушкин, либо изворотливостью ума, каков Петр Верховенский), или, напротив, отдельные короткие реплики, а то и полное молчание, порой весьма значимое: молчит Татьяна, выслушивая отповедь Онегина, молчит и Онегин во время ее монолога, завершающего пушкинский роман; молчанием отвечает Пленник на исповедь Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых». Речь изображаемых писателями лиц может быть упорядоченной, отвечающей неким нормам (Чацкий у А. С. Грибоедова «говорит, как пишет») либо сбивчивой, неумелой, хаотичной (косноязычный Башмачкин в «Шинели» Н. В. Гоголя, Аким во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого с его повторяющимся «тае»).

Способ, манера, характер «говорения» нередко выдвигаются на авансцену произведения и творчества писателя. По словам С. Г. Бочарова, «первейшая внутренняя проблема» прозы А. П. Платонова — это «самый процесс высказывания, выражения жизни в слове»: «*трудное выражение*» сознания в речи составляет своего рода центр существования и облика платоновских героев — «людей косноязычных и немотных», рождающаяся мысль которых получает «темное, шероховатое, нечленораздельное выражение»³. Так, герой повести Пла-

¹ Данный параграф написан при участии И. В. Нестерова.

² Лихачев Д. С. Семнадцатый век в русской литературе//XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 313.

³ Бочаров С. Г. «Вещество существования»//Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 249—250, 254, 273.

тонова «Ямская слобода» (1927) Филат, обездоленный, проживший «тридцать лет дремучей жизни», одинокий, подавленный повседневным деревенским трудом, «никогда не имел надобности говорить с человеком, а только отвечал», хотя потребность высказаться в нем жила: «он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову» и «так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить». И еще: «Когда шевелилась у Филата мысль, он слышал ее гул в своем сердце. Иногда Филату казалось, что если бы он мог хорошо и гладко думать, как другие люди, то ему было бы легче одолеть сердечный гнет от неясного, тоскующего зова. Этот зов <...> превращался в явственный голос, говоривший малопонятные глухие слова. Но мозг не думал, а скрежетал».

Вспомним и «Облако в штанах» В. В. Маяковского:

Улица корчится безъязыкая.
Ей нечем кричать и разговаривать.

Но в большинстве случаев изображаемые писателями лица свою речевую способность так или иначе реализуют. «Говорящий человек» проявляет себя в речи диалогической и монологической. *Диалоги* (от др.-гр. *dialogos* — разговор, беседа) и *монологи* (от др.-гр. *monos* — один и *logos* — слово, речь) составляют наиболее специфическое звено словесно-художественной образности¹. Они являются своего рода связующим звеном между миром произведения и его речевой тканью. Рассматриваемые как акты поведения и как средоточие мысли, чувства, воли персонажа, они принадлежат предметному слою произведения; взятые же со стороны словесной ткани, составляют феномен художественной речи.

Диалоги и монологи обладают общим свойством. Это речевые образования, обнаруживающие и подчеркивающие свою субъективную принадлежность, свое «авторство» (индивидуальное или коллективное). Они так или иначе интонированы и, запечатлевают человеческий *голос*, что отличает их от документов, инструкций, научных формул и иного рода эмоционально нейтральных, безликих речевых единиц.

Диалог слагается из высказываний разных лиц (как правило, двух) и осуществляет взаимное общение людей. Здесь участники коммуникации постоянно меняются ролями, становятся на какое-то время (весьма малое) то говорящими (т. е. активными), то слушающими (т. е. пассивными). В ситуации диалога отдельные высказывания возникают мгновенно. Каждая последующая реплика зависит от предыдущей, отзываясь на нее. Диалог, как правило, осуществ-

¹ От диалога и монолога как форм речи современная наука (вслед за М. М. Бахтиным) отличает 'диалогичность' и 'монологичность' как качества человеческого сознания (см. с. 130—131).

ляется цепью лаконичных высказываний, именуемых *репликами*. Знаменательны слова Сократа: «Если хочешь со мной беседовать, применяй краткословие»¹. Когда реплики непомерно разрастаются, диалог как таковой перестает существовать, распадаясь на ряд монологов. Диалогическая речь живет только в ситуации данного момента. Посредством диалогов люди ориентируются в повседневной жизни, устанавливают и упрочивают контакты друг с другом, общаются как житейски, практически, так и интеллектуально и духовно.

Диалоги могут быть ритуально строгими и этикетно упорядоченными. Обмен церемониальными репликами (которые при этом склонны разрастаться, уподобляясь монологам) характерен для исторически ранних обществ и для традиционных жанров, фольклорных и литературных. Подобного рода диалоги составляют значительную часть текста лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Вот одна из реплик Ивана Грозного в разговоре с Калашниковым:

Отвечай мне по правде, по совести,
Вольной волею или нехотя
Ты убил насмерть мово верного слугу,
Мово лучшего бойца Кирибеевича?

Но наиболее полно и ярко диалогическая форма речи проявляется в атмосфере непринужденного контакта немногих людей, которые ощущают себя друг другу равными. Иерархическая дистанция между общающимися мешает диалогу. Об этом народная поговорка: «Стоя без шапки, не разговоришься».

Максимально благоприятна для диалога устная речь при отсутствии пространственной дистанции между говорящими: реплики здесь значимы не только собственно логическим смыслом, но и эмоциональными оттенками, сказывающимися в интонациях, жестах и мимике, сопровождающих произносимые слова. При этом высказывания в составе диалога нередко оказываются сбивчивыми, грамматически неправильными и аморфными. Они могут выглядеть «недомолвками», которые, однако, вполне понятны собеседнику. Слушающий нередко перебивает говорящего, вмешиваясь в течение его речи, и это усиливает «сцепленность» реплик: диалог предстает как сплошной поток речи двух, а иногда и большего числа лиц (речевую коммуникацию, в которой «на равных» участвуют более двух-трех человек, называют *полилогом*).

Способность вести диалог — это особая сфера речевой культуры, где от человека «требуется» чуткость к собеседнику, гибкость мысли, острота ума, а также гармоническое соответствие между умением говорить (откликаясь на ситуацию момента) и умением вслушиваться в слова рядом находящегося человека.

¹ Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 81.

Как неоднократно отмечали лингвисты, диалогическая речь исторически первична по отношению к монологической и составляет своего рода центр речевой деятельности: «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают, — такова человеческая действительность»¹. Отсюда — ответственная роль диалогов в художественной литературе. В драматических произведениях они доминируют безусловно, в эпических (повествовательных) тоже весьма значимы и порой занимают большую часть текста. Взаимоотношения персонажей вне их диалогов не могут быть выявлены сколько-нибудь конкретно и ярко.

В жизни, а потому и в литературе глубоко укоренен и монолог. Это — развернутое, пространное высказывание, знаменующее активность лишь одного из участников коммуникации или вовсе не связанное с межличностным общением.

Различимы монологи *обращенные* и *уединенные*. Первые включены в общение людей, но иначе, чем диалоги. Обращенные монологи определенным образом воздействуют на адресата, но не требуют от него безотлагательного, сиюминутного речевого отклика. Здесь один из участников коммуникации активен (выступает в качестве непрерывно говорящего), все иные пассивны (остаются только слушателями). При этом адресатом обращенного монолога может быть и отдельное лицо, и неограниченно большое число людей (публичные выступления политических деятелей, проповедников, судебных и митинговых ораторов, лекторов). В подобных случаях имеет место иерархическая привилегированность носителя речи: «Слушают того, кто имеет власть или пользуется особым авторитетом, вообще в обстановке внушающего воздействия, подразумевающего известную пассивность восприятия или преимущественно сочувственное реагирование, когда прорываются главным образом «поддакивающие» реплики»².

Обращенные монологи (в отличие от реплик диалога) не ограничены в объеме, как правило, продуманы заранее и четко структурированы. Они могут воспроизводиться неоднократно (при полном сохранении смысла) в различных жизненных ситуациях. Для них в равной мере приемлемы как устная, так и письменная форма речи. Монолог, иначе говоря, гораздо менее, чем диалогическая речь, ограничен местом и временем говорения, он легко распространяется в шири человеческого бытия. Поэтому монологическая речь успешно выступает как средоточие внеситуативных смыслов, устойчивых и глубоких. Здесь — ее несомненное преимущество перед репликами диалогов.

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 101. О том же ранее говорил Л. В. Щерба: «Подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» (Щерба Л. В. Восточно-лужицкое наречие. СПб., 1915. Т. 1. С. 3).

² Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 34.

Обращенный монолог составляет неотъемлемое звено культуры человечества. У его истоков — высказывания пророков и священнослужителей, а также выступления ораторов, игравшие, в частности, столь важную роль в жизни древних греков и римлян. Обращенно-монологическая речь, помнящая о своих ораторско-проповеднических истоках, охотно прибегает к внешним эффектам, опирается на правила и нормы риторики, нередко обретает патетический характер и внушающую, заражающую силу, вызывая энтузиазм и восторг, тревогу и негодование слушателей. Ныне эти возможности обращенного монолога ярко сказываются в митинговых речах.

Уединенные монологи — это высказывания, осуществляемые человеком либо в одиночестве (буквальном), либо в психологической изоляции от окружающих. Таковы дневниковые записи, не ориентированные на читателя, а также «говорение» для себя самого: либо вслух, либо, что наблюдается гораздо чаще, «про себя». Во внутренней речи, как показал Л. С. Выготский, языковые формы максимально редуцируются: «...даже если мы могли бы записать ее на фонографе, оказалась бы сокращенной, отрывочной, бессвязной, неузнаваемой и непонятной по сравнению с внешней речью»¹.

Но и уединенные монологи не полностью исключены из межличностной коммуникации. Нередко они являются откликами на чье-то слова, произнесенные ранее, и одновременно — репликами потенциальных, воображаемых диалогов. Подобного рода диалогизированное самосознание широко запечатлено Ф. М. Достоевским. «Вы скажете, — размышляет наедине с собой герой «Записок из подполья» о собственной исповеди, — что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого <...>?»

Уединенные монологи — весьма существенная грань человеческой жизни. Они органически связаны с тем, что Ю. М. Лотман называл «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «Я — Я», а не «Я — ОН». Европейская культура, утверждал ученый, сознательно и целеустремленно ориентируется на систему «Я — ОН», но есть культуры, ориентированные преимущественно на автокоммуникацию (вероятно, имеются в виду страны Востока): они «способны развивать большую духовную активность, однако часто оказываются менее динамичными, чем этого требуют нужды человеческого общества»².

Монологическая речь составляет важнейшее звено литературных произведений. Высказывание в лирике — это от начала и до конца

¹ *Выготский Л. С. Мышление и речь//Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 332.*

² *Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры//Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 89.*

монолог лирического героя. Эпическое произведение организуется принадлежащим повествователю-рассказчику монологом, к которому «подключаются» диалоги изображаемых лиц. «Монологический пласт» значим и в речи персонажей эпических и драматических жанров. Это и внутренняя речь в ее специфичности, вполне доступная повестям и романам (вспомним героев Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского), и условные «реплики в сторону» в пьесах («А попрошу-ка я у этого почтмейстера взаймы», — изрекает гоголевский Хлестаков, «глядя в глаза» почтмейстеру, который по законам сцены прозвучавших слов не слышит). Это также пространные высказывания вслух, к которым склонны грибоедовский Чацкий, тургеневский Рудин, едва ли не большинство персонажей романов Достоевского.

Формы явленности в литературе «говорящего человека», как видно, весьма разнообразны. О присутствии в произведении высказываний самого автора и о нем как самостоятельном «носителе речи» будет сказано позже (см. с. 274—276).

§ 8. ВЕЩЬ

Мир вещей составляет существенную грань человеческой реальности, как первичной, так и художественно претворенной¹. Это — сфера деятельности и обитания людей. Вещь напрямую связана с их поведением, сознанием и составляет необходимый компонент культуры: «вещь перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, «веществовать» в *духовном* пространстве»². Вещи кем-то сделаны, кому-то принадлежат, вызывают к себе определенное отношение, становятся источником впечатлений, переживаний, раздумий. Они кем-то поставлены именно на данное место и верны своему назначению либо, напротив, почему-то находятся на чисто случайном месте и, не имея хозяина, утрачивают смысл, превращаются в хлам. Во всех этих гранях вещи, являющие собой либо ценности, либо «антиценности», способны предстать в искусстве (в частности, в литературных произведениях), составляя их существенное звено. «Литература, — отмечает А. П. Чудаков, — изображает мир в его физических и конкретно-предметных формах. Степень привязанности к вещному различна — в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных литературных направлений. Но никогда художник слова не может отряхнуть вещный прах со своих ног и освобожденной стопой вступить в царство имматериальности; внутренне-субстанциальное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешне-предметно воссоздано»³. Осо-

¹ См.: Вещь в искусстве. М., 1986.

² Топоров В. Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 21.

³ Чудаков А. П. «Внешнее» Достоевского // Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 94.

бенно ответственную роль образы вещей обрели в произведениях, пристально внимательных к быту, которые едва ли не преобладают в литературе начиная с эпохи романтизма.

Один их лейтмотивов литературы XIX—XX вв.— вещь, сродная человеку, как бы сросшаяся с его жизнью, домом, повседневностью. Так, в романе Новалиса, убежденного, что настоящему поэту ничто в окружающем не чуждо, говорится, что домашняя утварь и пользование ею сулят душе человека чистую радость, что они способны «поднимать душу над обыденной жизнью», возвышать потребности человека¹. В подобном роде — тщательно живописуемые Н. В. Гоголем вещи в доме Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны («Старосветские помещики»): связки сушеных груш и яблок на частоколе, содержащийся с опрятностью глиняный пол, сундуки, ящики в комнатах, поющая дверь. «Все это для меня имеет неизъяснимую прелесть», — признается рассказчик. Нечто близкое этому и у Л. Н. Толстого: свое, особое, живое лицо имеют и кабинет старого князя Болконского (он «был наполнен вещами, очевидно беспрестанно употребляемыми», которые далее описываются), и интерьеры особняка Ростовых (вспомним волнение Николая, вернувшегося из армии в Москву, когда он увидел хорошо знакомые ломберные столы в зале, лампу в чехле, дверную ручку), и комната Левина, где на всем — и на тетради с его почерком, и на отцовском диване — «следы его жизни». Сходные мотивы звучат у И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, порой — у А. П. Чехова (особенно в поздних пьесах); в XX в. — в прозе Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева, в стихах и романе «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака, особенно настойчиво — в «Белой гвардии» М. А. Булгакова (памятные читателю изразцовая печь, испещренная записями, «бронзовая лампа под абажуром», без которых непредставим турбинский дом). Вещи, обозначаемые в этом ряду произведений, как бы источают поэзию семьи и любви, уюта, душевной оседлости, а одновременно — высокой одухотворенности.

Многие из подобных вещей, обжитых человеком и знаменующих его благую связь с миром, — это житейские узоры, призванные радовать глаз и сердце (чаще всего разноцветные, пестрые, узорчатые). Этот род вещей укоренен в многовековой культуре человечества и соответственно в словесном искусстве. Так, сказители были пристально внимательны к тому, что ныне принято называть ювелирными изделиями. Здесь и перстни, и красные застёжки, и жемчужные серьги, и пуговицы, которые краше самого одеяния, и ткани с узорами, и великолепные пиршественные чаши, и позолота княжеской гридницы, и шубка, которая днем «будто в огне горит» — и которой по ночам «будто искры сыплются»². В историчес-

¹ Новалис. Генрих фон Офтердинген. СПб., 1995. С. 130.

² См.: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 72—75.

ки ранних поэтических жанрах вещь предстает как «необходимая принадлежность человека, как важное его завоевание, как нечто, определяющее своим присутствием его общественную стоимость»: «изображаемая с особой тщательностью и любовью», она «предлагается всегда в состоянии предельного совершенства, высшей законченности»¹. Этот пласт словесной образности свидетельствует о характере быта наших далеких предков, которые окружали себя предметами, в большей или меньшей степени художественно обработанными.

Житейские украсы, празднично и сказочно яркие, предстают как некий противовес пошлой обыденности в повестях Э. Т. А. Гофмана. Таков антураж дома архивариуса Линдгорста («Золотой горшок»): хрустальное зеркало и колокольчики, перстень с драгоценным камнем и сам золотой горшок с вышитой на нем великолепной лилией, который призван чудесно осчастливить юных героев повести. Таковы в сказке «Щелкунчик и мышиный король», сюжет которой хорошо известен благодаря балету П. И. Чайковского, фантастически разнообразны рождественские подарки детям (среди них — Щелкунчик).

Подобные предметы, чарующе поэтические, составляют немаловажную грань произведений Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, П. И. Мельникова-Печерского, И. А. Гончарова («Обрыв»), А. Н. Островского («Снегурочка»). Присутствуют они и у А. Блока:

Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе

(Вступление к «Стихам о Прекрасной Даме»)

И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

(«Осенняя воля»)

Напомним также «спицы росписные» и «плат узорный до бровей» из знаменитого стихотворения «Россия».

Поэтическая сторона быта с его утварью и предметным антуражем, имеющим народные корни, ярко воплощена в повести И. С. Шмелева «Богомолье», в сюжете которой немаловажную роль играет расписанная узорами тележка, какую, по словам одного из героев, «одной рукой да глазом не сделаешь, тут душой радоваться надо». Подобной радостью проникнуто описание беседки неподалеку от Троице-Сергиевой Лавры, которая названа «песенкой»: «...стекла все разноцветные, наличники и подзоры самой затейливой работы, из березы, под светлый лак, звездочками и шишечками, коньками и петушками, хитрыми завитушками, солнышками и рябью», — все «резное, тонкое». О подобных предметах бытового обихода говорится в повести В. И. Белова «Деревня Бердяйка» и в его книге «Лад», в рассказах В. П. Астафьева «Дуга» и «Звездочки и елочки».

¹ *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. С. 95.

Но преобладает в литературе XIX—XX вв. иное освещение вещного мира, в большей мере снижающе-прозаическое, нежели возвышающе-поэтическое. У Гоголя и в «послегоголевский» период быт с его вещным антуражем часто подается как унылый, однообразный, тяготящий человека, отталкивающий, оскорбляющий эстетическое чувство. Вспомним комнату Раскольникова, один угол которой был «ужасно острый», другой — «уж слишком безобразно тупой», или часы в «Записках из подполья», которые «хрипят, будто их душат», после чего раздается «тонкий, гаденький звон». Человек при этом изображается как отчужденный от мира вещей, на которые тем самым ложится печать запустения и мертвенности. Эти мотивы, часто сопряженные с мыслью писателей об ответственности человека за его ближайшее окружение, в том числе предметное, прозвучали и в «Мертвых душах» Гоголя (образы Манилова и, в особенности, Плюшкина), и в ряде произведений Чехова. Так, герой рассказа «Невеста», мечтающий о прекрасных фонтанах светлого будущего, сам обитает в комнате, где «накурено, наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух».

Во многих случаях вещный мир связывается с глубокой неудовлетворенностью человека самим собой, окружающей реальностью. Яркое свидетельство тому — творчество И. Ф. Анненского, предвавшее очень многое в искусстве XX столетия. В его стихах «с каждой полки и этажерки, из-под шкафа и из-под дивана» глядит ночь бытия; в распахнутых окнах ощущается «безнадежность»; стены комнаты видятся «тоскливо-белыми»... Предметы здесь, замечает Л. Я. Гинзбург, — это «знаки тоски неподвижности», физиологически конкретной, но очень объемной «тоски будней»: человек у Анненского «сцеплен с вещами» болезненно и мучительно¹.

О тоске, вызываемой унылыми и безвкусными вещами, настойчиво говорится в романах и рассказах В. В. Набокова. Например: «Это была <...> пошловато обставленная, дурно освещенная комната с застрявшей тенью в углу и пыльной вазой на недостижимой полке». Так рисуется помещение, где обитает чета Чернышевских («Дар»). А вот (в том же романе) комната в квартире родителей Зины, возлюбленной героя: «маленькая, продолговатая, с крашенными вохрой стенами», она показалась Годунову-Чердынцеву «невыносимой»: «обстановка ее, окраска, вид на асфальтовый двор» раздражали героя-рассказчика, а «песочная яма для детей» напоминала ему тот «жирный песок», который «мы трогаем только тогда, когда хороним знакомых».

Брезгливая отчужденность от мира вещей достигает максимума в произведениях Ж.-П. Сартра. У героя романа «Тошнота» (1938) вещи вызывают омерзение потому, что «уродливо само существо-

¹ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 338, 352.

вание мира»; ему невыносимо их присутствие как таковое, что мотивируется очень просто: «тошнота — это я сам». Находясь в трамвае, герой испытывает неодолимое отвращение и к подушке сиденья, и к деревянной спинке, и к полоске между ними; в его ощущениях все эти вещи «причудливые, упрямые, огромные»: «Я среди них. Они окружили меня, одинокого, бессловесного, беззащитного, они подо мной, они надо мной. Они ничего не требуют, не навязывают себя, просто они есть». И именно это герою невыносимо: «Я на ходу соскакиваю с трамвая. Больше я вынести не мог. Не мог вынести навязчивую близость вещей».

Итак, вещная конкретика составляет неотъемлемую и весьма существенную грань словесно-художественной образности. Вещь в литературном произведении (как в составе интерьеров, так и за их пределами) имеет широкий диапазон содержательных функций. При этом вещи «входят» в художественные тексты по-разному. Чаще всего они эпизодичны, присутствуют в весьма немногих эпизодах текста, нередко упоминаются вскользь, как бы между делом. Но иногда образы вещей выдвигаются на авансцену и становятся важнейшим звеном словесной ткани. Вспомним «Лето Господне» И. С. Шмелева — повесть, насыщенную подробностями богатого и яркого купеческого быта, или гоголевскую «Ночь перед рождеством» с обильными описаниями и перечислениями бытовых реалий и с сюжетом, «закрученным» вокруг вещей, каковы мешки Солохи, в которые угодили ее поклонники, и черевички царицы, иметь которые пожелала Оксана.

Вещи могут «подаваться» писателями либо в виде некоей «объективной» данности, бесстрастно живописуемой (вспомним комнату Обломова в первых главах романа И. А. Гончарова; описания магазинов в романе Э. Золя «Дамское счастье»), либо как чьи-то впечатления от увиденного, которые не столько живописуются, сколько рисуются единичными штрихами, субъективно окрашенными. Первая манера воспринимается как более традиционная, вторая — как сродная современному искусству.

§ 9. ПРИРОДА. ПЕЙЗАЖ

Формы присутствия природы в литературе разнообразны. Это и мифологические воплощения ее сил, и поэтические олицетворения, и эмоционально окрашенные суждения о ней (будь то отдельные возгласы или целые монологи), и описания животных, растений, их, так сказать, портреты, и, наконец, собственно пейзажи (*фр.* *Pays* — страна, местность) — описания широких природных пространств. (В литературе близких нам эпох бытуют, заметим, и городские пейзажи, яркий пример тому — романы Э. Золя.)

Представления о природе глубоко значимы в опыте человечества изначально и неизменно. По словам крупнейшего исследова-

теля мифологии, «сочувственное созерцание природы» сопровождало человека уже «в период создания языка», в эпоху архаических мифов¹.

В фольклоре и на ранних этапах существования литературы преобладали внепейзажные образы природы: ее силы мифологизировались, олицетворялись, персонафицировались и при этом нередко участвовали в жизни людей. Яркий пример — «Слово о полку Игореве». Широко бытовали сравнения человеческого мира с предметами и явлениями природы: героя — с орлом, соколом, львом; войска — с тучей; блеска оружия — с молнией и т. п., а также наименования в сочетании с эпитетами, как правило, постоянными: «высокие дубравы», «чистые поля», «дивные звери» (последние примеры взяты из «Слова о погибели земли Русской»). Подобного рода образность присутствует и в литературе близких нам эпох. Вспомним пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», где королевич Елисей в поисках невесты обращается к солнцу, месяцу, ветру и те ему отвечают; или лермонтовское стихотворение «Тучки небесные...», где поэт не столько описывает природу, сколько беседует с тучками.

Укоренены в веках и образы животных, которые неизменно причастны людскому миру или с ним сходны. От сказок (выросших из мифов) и басен тянутся нити к «брату волку» из «Цветочков» Франциска Ассизского и медведю из «Жития Сергия Радонежского», а далее — к таким произведениям, как толстовский «Холстомер», лесковский «Зверь», где оскорбленный несправедливостью медведь уподоблен королю Лиру, чеховская «Каштанка», «Обезьяна» Вл. Ходасевича, рассказ В. П. Астафьева «Трезор и Мухтар» и т. п.

Собственно же пейзажи до XVIII в. в литературе редки. Это были скорее исключения, нежели «правило» воссоздания природы. Назовем описание чудесного сада, который одновременно и зоопарк, — описание, предваряющее новеллы третьего дня в «Декамероне» Дж. Боккаччо. Или «Сказание о Мамаевом побоище», где впервые в древнерусской литературе запечатлен созерцательный и одновременно глубоко заинтересованный взгляд на природу.

Время рождения пейзажа как существенного звена словесно-художественной образности — XVIII век. Так называемая описательная поэзия (Дж. Томсон, А. Поуп) широко воссоздала картины природы, которая в ту пору (да и позже!) подавалась преимущественно элегически — в тонах сожалений о прошлом. Таков образ заброшенного монастыря в поэме Ж. Делиля «Сады». Такова знаменитая «Элегия, написанная на сельском кладбище» Т. Грея, повлиявшая на русскую поэзию благодаря знаменитому переводу В. А. Жуковского («Сельское кладбище», 1802). Элегические тона присутствуют

¹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 8.

и в пейзажах «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо (где автор-повествователь, любясь деревенским ландшафтом, рисует в воображении чарующие картины прошлого — «сельские трапезы, резвые игры в лугах», «на деревьях очаровательные плоды»), и (в еще большей мере) у Н. М. Карамзина (напомним хрестоматийно известное описание пруда, в котором утопилась бедная Лиза).

Писатели XVIII в., рисуя природу, еще в немалой мере оставались подвластными стереотипам, клише, общим местам, характерным для определенного жанра, будь то путешествие, элегия или описательная поэма. Характер пейзажа заметно изменился в первые десятилетия XIX в., в России — начиная с А. С. Пушкина. Образы природы отныне уже не подвластны предначертанным установкам жанра и стиля, неким правилам: они каждый раз рождаются заново, представляя неожиданными и смелыми. Настала эпоха индивидуально-авторского видения и воссоздания природы. У каждого крупного писателя XIX—XX вв. — особый, специфический природный мир, подаваемый преимущественно в форме пейзажей. В произведениях И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева и А. А. Фета, И. А. Бунина и А. А. Блока, М. М. Пришвина и Б. Л. Пастернака природа осваивается в ее личностной значимости для авторов и их героев. Речь идет не столько об универсально-стабильной сути природного мира, сколько о его неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, — о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека или его порождает. При этом природа часто предстает неизбежно изменчивой, неравной самой себе, пребывающей в самых различных состояниях. Вот несколько фраз из очерка И. С. Тургенева «Лес и степь»: «Край неба алеет; в березах просыпаются, неловко перелетывают галки; воробьи чирикают около темных скирд. Светлеет воздух, видней дорога, яснее небо, белеют тучки, зеленеют поля. В избах красным огнем горят лучины, за воротами слышны заспанные голоса. А между тем зоря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, пред-рассветный ветер подул — и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком...» К месту напомнить и дуб в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, разительно изменившийся за несколько весенних дней. Нескончаемо подвижна природа в освещении М. М. Пришвина. «Смотрю, — читаем мы в его дневнике, — и все вижу разное; да, по-разному приходит и зима, и весна, и лето, и осень; и звезды и луна восходят всегда по-разному, а когда будет все одинаково, то все и кончится».

В литературе XX в. (особенно — в лирической поэзии) субъективное видение природы нередко берет верх над ее предметностью, так что конкретные ландшафты и определенность пространства нивелируются, а то и исчезают вовсе. Таковы многие стихотворения

Блока, где пейзажная конкретика как бы растворяется в туманах и сумерках. Нечто (в иной, «мажорной» тональности) ощутимо у Пастернака 1910—1930-х годов. Так, в стихотворении «Волны» из «Второго рождения» дается каскад ярких и разнородных впечатлений от природы, которые не оформляются как пространственные картины (собственно пейзажи). В подобных случаях эмоциональная напряженность восприятия природы одерживает победу над ее видовой, «ландшафтной» стороной: субъективно значимые ситуации момента выдвигаются на первый план.

Образы природы (как пейзажные, так и все иные) обладают глубиной и совершенно уникальной содержательной значимостью. В многовековой культуре человечества укоренено представление о благодати и насущности единения человека с природой, об их глубинной и нерасторжимой связанности. Это представление художественно воплощалось по-разному. Мотив сада — возделанной и украшенной человеком природы — присутствует в словесности едва ли не всех стран и эпох. Сад нередко символизирует мир в целом. «Сад,— замечает Д. С. Лихачев,— всегда выражает некую философию, представление о мире, отношение человека к природе, это микромир в его идеальном выражении»¹. Вспомним библейский Эдемский сад (Быт. 2:15; Иез. 36:35) или сады Алкиноя в гомеровской «Одиссее», или слова о красящих землю «виноградах обительных» (т. е. монастырских садах) в «Слове о погибели земли Русской». Без садов и парков непредставимы романы И. С. Тургенева, произведения А. П. Чехова (в «Вишневом саде» звучат слова: «...вся Россия наш сад»), поэзия и проза И. А. Бунина, стихи А. А. Ахматовой с их царскосельской темой, столь близкой сердцу автора.

Ценности невозделанной, первозданной природы стали достоянием культурно-художественного сознания сравнительно поздно. Решающую роль, по-видимому, сыграла эпоха романтизма (упомянем Бернардена де Сен-Пьера и Ф. Р. де Шатобриана). После появления поэм Пушкина и Лермонтова (главным образом — южных, кавказских) первозданная природа стала широко запечатлеваться отечественной литературой и, как никогда ранее, актуализировалась в качестве ценности человеческого мира. Общение человека с невозделанной природой и ее стихиями предстало как великое благо, как уникальный источник духовного обогащения индивидуальности. Вспомним Оленина (повесть Л. Н. Толстого «Кавказ»). Величавая природа Кавказа окрашивает его жизнь, определяет строй переживаний: «Горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал». День, проведенный Олениным в лесу (XX гл.— средоточие ярких, «очень толстовских» картин природы), когда он ясно ощутил себя подобием фазана или комара, побудил его к поиску собственно

¹ Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1991. С. 8.

духовного единения с окружающим, веру в возможность душевной гармонии. Неразрывная связь человека с природой, их извечно благое единение — одна из важнейших тем Б. Л. Пастернака, как его стихов, так и романа «Доктор Живаго».

Глубочайшим постижением связей человека с миром природы отмечено творчество М. М. Пришвина, писателя-философа, убежденного, что «культура без природы быстро выдыхается» и что в той глубине бытия, где зарождается поэзия, «нет существенной разницы между человеком и зверем»¹, который знает все. Писателю было внятно то, что объединяет животный и растительный мир с людьми как «первобытными», которые всегда его интересовали, так и современными, цивилизованными. Решительно во всем природном Пришвин усматривал начало неповторимо индивидуальное и близкое человеческой душе: «Каждый листик не похож на другой»². Резко расходясь с Ницшевой концепцией дионисийства, писатель мыслил и переживал природу не как слепую стихию, несовместимую с гуманностью, но как сродную человеку с его одухотворенностью: «Добро и красота есть дар природы, естественная сила»³. Рассказав в дневнике виденный им сон (деревья ему кланялись), Пришвин рассуждает: «Сколько грациозной ласки, привета, уюта бывает у деревьев на опушке леса, когда входит в лес человек; и потому возле дома непременно сажают дерево; деревья на опушке леса как будто ожидают гостя...»⁴ Мысли писателя о человеке и природе получили воплощение в его художественной прозе, наиболее ярко в повести «Жень-шень» (1-я ред.—1933), одном из шедевров русской литературы XX века. Пришвинской концепции природы в ее отношении к человеку родственны идеи известного историка Л. Н. Гумилева, говорившего о неотъемлемо важной и благой связи народов (этносов) и их культур с теми «ландшафтами», в которых они сформировались и, как правило, продолжают жить⁵.

Литература XIX—XX вв. постигала, однако, не только ситуации дружественного и благого единения человека и природы, но также их разлад и противостояние, которые освещались по-разному. Со времени романтизма настойчиво звучит мотив горестного, болезненного, трагического отпадения человека от природы. Пальма первенства здесь принадлежит Ф. И. Тютчеву. Вот весьма характерные для поэта строки из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...»:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе,—
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

¹ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1983. Т. 3. С. 215, 84.

² Пришвин М. М. Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 109.

³ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 64.

⁴ Пришвин М. М. Дневники 1920—1922. С. 83.

⁵ См.: Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. С. 172—192.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа поет не то, что море,
И ропшет мыслящий тростник?

На протяжении последних двух столетий литература неоднократно говорила о людях как о преобразователях и покорителях природы. В трагическом освещении эта тема подана в финале второй части «Фауста» И. В. Гете и в «Медном всаднике» А. С. Пушкина (одетая в гранит Нева бунтует против воли самодержца — строителя Петербурга). Та же тема, но в иных тонах, радостно-эйфорических, составила основу множества произведений советской литературы. «Человек сказал Днепру:/Я стеной тебя запрю,/Чтобы, падая с вершины,/Побежденная вода/Быстро двигала машины/И толкала поезда». Подобные стихотворения заучивались школьниками 1930-х годов.

Писатели XIX—XX вв. неоднократно запечатлевали, а порой и выражали от своего лица надменно-холодное отношение к природе. Вспомним героя пушкинского стихотворения «Сцена из «Фауста»», томящегося скукой на берегу моря, или слова Онегина (тоже вечно скучающего) об Ольге: «...как эта глупая луна на этом глупом небосклоне», — слова, отдаленно предварившие один из образов второго тома лирики А. А. Блока: «А в небе, ко всему приученный,/Бессмысленно кривится диск» («Незнакомка»).

Для первых послереволюционных лет весьма характерно стихотворение В. В. Маяковского «Портсигар в траву ушел на треть...» (1920), где продуктам человеческого труда придан статус несоизмеримо более высокий, нежели природной реальности. Здесь узором и полированным серебром восторгаются «муравьишки» и «травышка», а портсигар произносит презрительно: «Эх, ты... природа!» Муравьишки и травышка, замечает поэт, не стоили «со своими морями и горами/перед делом человечьим/ничего ровню». Именно такому пониманию природы внутренне полемично миросозерцание М. М. Пришвина.

В модернистской и, в особенности, постмодернистской литературе отчуждение от природы приняло еще более радикальный характер: «природа уже не природа, а «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений»¹. Ослабление связей литературы XX в. с «живой природой», на наш взгляд, правомерно объяснить не столько «культом языка» в писательской среде, сколько изолированностью нынешнего литературного сознания от большого человеческого мира, его замкнутостью в круге городских сообществ и группировок. Полной жизнью,

¹ Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава. 1991. С. 293. О том же ранее писал Б. М. Эйхенбаум: «Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и «чувством природы» — все это стало мертвым. Ожило чувство языка, и ожило чувство сюжета. Явилась заново потребность игры с формой» (Эйхенбаум Б. М. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе (1924)//Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 367).

однако, живет природа в творчестве таких авторов, как В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. И. Белов, Ю. П. Казаков, Н. М. Рубцов и многие другие. Образы природы — неустранимая, вечно насыщенная грань словесного искусства.

§ 10. ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

Художественная литература специфична в освоении пространства и времени. Наряду с музыкой, пантомимой, танцем, постановочной режиссурой она принадлежит к искусствам, произведения которых (точнее — тексты) имеют временную протяженность. С этим связано своеобразие ее предмета, о чем писал Лессинг: в центре словесного произведения — *действия*, т. е. процессы, протекающие во времени, ибо речь обладает временной протяженностью. Обстоятельные описания неподвижных предметов, расположенных в пространстве, утверждал Лессинг, оказываются утомительными для читателя и потому неблагоприятны для словесного искусства: «...сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени»¹.

Вместе с тем в литературу неизменно входят и пространственные представления. В отличие от того, что присуще скульптуре и живописи, здесь они не имеют непосредственной, чувственной достоверности, материальной плотности и наглядности, остаются косвенными и воспринимаются ассоциативно.

Однако Лессинг, который считал литературу призванной осваивать реальность прежде всего в ее временной протяженности, был во многом прав. Временные начала словесной образности имеют большую конкретность, нежели пространственные: в составе монологов и диалогов изображаемое время и время восприятия более или менее совпадают, и сцены драматических произведений (как и сродные им эпизоды в повествовательных жанрах) запечатлевают время с прямой, непосредственной достоверностью.

Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями, бесконечно многообразными и глубоко значимыми. Здесь наличествуют образы времени биографического (детство, юность, зрелость, старость), исторического (характеристики смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества), космического (представление о вечности и вселенской истории), календарного (смена времен года, будней и праздников), суточного (день и ночь, утро и вечер), а также представления о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего, будущего. По словам Д. С. Лихачева, от эпохи к эпохе, по мере того как шире и глубже становится понимание изменяемости мира, образы времени обретают в литературе все большую значимость:

¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. С. 186—195.

писатели все яснее и напряженнее осознают, все полнее запечатлевают «многообразие форм движения», «овладевая миром в его временных измерениях»¹.

Не менее разноплановы присутствующие в литературе пространственные картины: образы пространства замкнутого и открытого, земного и космического, реально видимого и воображаемого, представления о предметности близкой и удаленной. Литературные произведения обладают возможностью сближать, как бы сливать воедино пространства самого разного рода: «В Париже из-под крыши/ Венера или Марс/Глядят, какой в афише/Объявлен новый фарс» (Б. Л. Пастернак. «В пространствах беспредельных горят материки...»).

По словам Ю. М. Лотмана, «язык пространственных представлений» в литературном творчестве «принадлежит к первичным и основным». Обратившись к творчеству Н. В. Гоголя, ученый охарактеризовал художественную значимость пространства бытового и фантастического, замкнутого и открытого. Лотман утверждал, что основу образности «Божественной комедии» Данте составляют представления о верхе и низе как универсальных началах миропорядка, на фоне которого осуществляется движение главного героя; что в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», где столь важен мотив дома, «пространственный язык» использован для выражения «непространственных понятий»².

Временные и пространственные представления, запечатлеваемые в литературе, составляют некое единство, которое вслед за М. М. Бахтиным принято называть *хронотопом* (от др.-гр. *chronos* — время и *topos* — место, пространство). «Хронотоп, — утверждал ученый, — определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. <...> Временно-пространственные определения в искусстве и литературе <...> всегда эмоционально-ценностно окрашены». Бахтин рассматривал хронотопы идиллические, мистериальные, карнавальные, а также хронотопы дороги (пути), порога (сфера кризисов и переломов), замка, гостиной, салона, провинциального городка (с его монотонным бытом). Ученый говорит о хронотопических ценностях, сюжетообразующей роли хронотопа и называет его категорией формально-содержательной. Он подчеркивал, что художественно-смысловые (собственно содержательные) моменты не поддаются пространственно-временным определениям, но вместе с тем «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»³. К сказанному Бахтиным

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 209, 219, 334.

² Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992—1993. Т. 1. С. 447, 451. См. также: Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе (1945)// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике//Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 391. 399, 406.

правомерно добавить, что хронологическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, «выводить» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира (см. с. 21—25), даже если герои и повествователи не склонны к философствованию.

Время и пространство запечатлеваются в литературных произведениях двояко. Во-первых, в виде мотивов и лейтмотивов (преимущественно в лирике), которые нередко приобретают символический характер. Во-вторых, они составляют основу сюжетов, к которым мы и обратимся.

§ 11. СЮЖЕТ

Словом «сюжет» (от *фр.* *sujet*) обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Изображаемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения. Сюжет является организующим началом жанров драматических, эпических и лиро-эпических. Он может быть значимым и в лирике (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован, предельно компактен): «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова, стихотворение В. Ходасевича «2-го ноября».

Понимание сюжета как совокупности событий, воссозданных в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. (работа А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Но в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. Б. В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <...> назовем фабулой (*лат.* сказание, миф, басня.— *В. Х.*). <...> Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом»¹. Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.

События, составляющие сюжет, соотносятся между собой по-разному. В очень многих случаях на первый план выдвигается какая-то одна жизненная ситуация, произведение строится на одной событийной линии. Таковы в своем большинстве малые эпические, а главное — драматические жанры, для которых характерно единство действия. Сюжета *единого действия* (их именуют также *концентрическими*, или *центростремительными*, или *циклическими*) отдавалось предпочтение и в античности, и в эстетике классицизма. Так, Аристотель полагал, что трагедии и эпопее подобает изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть

¹ *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 180—182.

так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое»¹.

Вместе с тем в литературе широко распространены сюжеты, где события рассредоточены и на «равных правах» развертываются независимые один от другого событийные комплексы, имеющие свои «начала» и «концы». Это, в терминологии Аристотеля, эпизодические фабулы. Здесь события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон Жуане» Байрона. Подобного рода сюжеты правомерно назвать *хроникальными*.

От сюжетов единого действия принципиально отличны также *многолинейные* сюжеты, в которых одновременно, параллельно одна другой разворачивается несколько событийных рядов, связанных с судьбой разных лиц и соприкасающихся лишь эпизодически. Такова сюжетная организация «Анны Карениной» Л. Н. Толстого, «Трех сестер» А. П. Чехова, «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова. Хроникальные и многолинейные сюжеты рисуют событийные *панорамы*, тогда как сюжеты единого действия «завязывают» события в один узел. Панорамные сюжеты можно определить как *центробежные* или *кумулятивные* (от лат. *simulatio* — увеличение, скопление)².

В составе литературного произведения сюжет выполняет существенные функции. Во-первых, событийные ряды (в особенности составляющие единое действие) имеют *конструктивное* значение: они скрепляют воедино, как бы цементируют изображаемое. Во-вторых, сюжет насыщен для воспроизведения персонажей, для обнаружения их характеров. Литературные герои непредставимы вне их «погруженности» в тот или иной событийный ряд. События создают для персонажей «*поле действия*», позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в эмоциональных и умственных откликах на происходящее, главное же — в поступках. Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания волевого, действенного начала в человеке. Многие произведения с богатым событийным рядом посвящены лицам героическим (вспомним гомеровскую «Илиаду» или гоголевского «Тараса Бульбу»). Остросюжетными, как правило, являются произведения, в центре которых герой, склонный к авантюрам (многие возрожденческие новеллы в духе «Декамерона» Дж. Боккаччо, плутовские романы, комедии П. Бомарше, где блистательно действует Фигаро).

И, наконец, в-третьих, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные *противоречия*. Без какого-то конфликта в жизни

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 66.

² Об исторической эволюции этих двух типов сюжета (названных кумулятивными и циклическими) см.: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 61–83, 194–216, 330–358.

героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи, вовлеченные в ход событий, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то обрести, чего-то добиться либо сохранить нечто важное, претерпевают поражения или одерживают победы. Иначе говоря, сюжет по своей природе не безмятежен, так или иначе причастен *конфликтным ситуациям* и тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях идиллического «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»).

Правоммерно выделить два рода (типа) сюжетных конфликтов: это, во-первых, *противоречия локальные и преходящие*, во-вторых — *устойчивые конфликтные состояния* (положения).

В литературе наиболее глубоко укоренены сюжеты, конфликты которых по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются — преодолеваются и себя исчерпывают. Жизненные противоречия здесь пребывают *внутри* событийных рядов и в них замкнуты, всецело сосредоточены во времени действия, которое неуклонно движется к развязке. Классическими образцами подобного сюжетосложения являются трагедии и комедии У. Шекспира. Имея в виду локальные и преходящие сюжетные конфликты, преобладавшие в словесном искусстве на протяжении многих веков, Гегель писал: «В основе коллизии (т. е. конфликта.— В. Х.) лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено». И далее: коллизия «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»¹.

Сюжеты, основу которых составляют конфликты подобного рода, изучены весьма тщательно. Пальма первенства принадлежит В. Я. Проппу. В книге «Морфология сказки» (1928) ученый в качестве опорного использовал термин «функция действующих лиц», под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода событий. В сказках функции персонажей (т. е. их место и роль в развитии действия), по Проппу, определенным образом выстраиваются. Во-первых, течение событий связано с изначальной «недостачей» — с желанием и намерением героя обрести нечто (во многих сказках это невеста), чем он не располагает. Во-вторых, возникает противоборство героя (протагониста) и антигероя (антагониста). И, наконец, в-третьих, в результате происшедших событий герой получает искомое, вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка, гармонизирующая жизнь центральных действующих лиц, выступает как необходимый компонент сюжета сказки².

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 213.

² См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. Гл. 3.

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам Пропп, в 60—70-е годы была рассмотрена как наджанровая: в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки о литературе называют *нарратологией* (от *лат.* *narratio* — повествование). Опираясь на работу Проппа, французские ученые структуралистской ориентации (К. Бремон, А. Ж. Греймас) предприняли опыты построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и литературе. Они высказали соображения о содержательности сюжета, о философском смысле, который воплощается в произведениях, где действие устремлено от завязки к развязке. Так, по мысли Греймаса, в сюжетной структуре, исследованной Проппом, событийные ряды содержат «все признаки деятельности человека — необратимой, свободной и ответственной»; здесь имеет место «одновременно утверждение неизменности и возможности перемен <...>, обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок». Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение меры, середины, центральной позиции), которая, заметим, сродни катарсису: «Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир»¹.

Универсальная модель сюжета, о которой идет речь, проявляется по-разному. В новеллах и сродных ей жанрах (сюда относится и сказка) инициативные и смелые действия героев позитивно значимы и успешны. Так, в финалах большей части новелл Возрождения (в частности — у Боккаччо) торжествуют люди ловкие и хитрые, активные и энергичные — те, кто хочет и умеет добиться своей цели, взяв верх, одолеть соперников и противников. В новеллистической модели сюжета имеет место апология жизненной силы, энергии, воли.

Иначе обстоит дело в баснях (а также притчах и подобных им произведениях, где прямо или косвенно присутствует дидактизм). Здесь решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, главное же — завершаются его поражением, которое предстает как своего рода возмездие. Исходная ситуация новеллистических и басенных произведений одинакова (герой предпринял нечто, чтобы ему стало лучше), но итог совершенно различный, даже противоположный: в первом случае действующее лицо достигает желаемого, во втором остается у разбитого корыта, как это случилось со старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»². Сюжеты басенно-притчевого типа могут обретать глубочайший драматизм

¹ Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей//Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Сост. и вступ. ст. Г. К. Косыкова. М., 2000. С. 194—195.

² О новеллистических и басенных сюжетах см.: Гаспаров М. Л. Колумбово яйцо и строение новеллы//Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

(вспомним судьбы героинь «Грозы» А. Н. Островского и «Анны Карениной» Л. Н. Толстого). Басенно-притчевое начало, в частности, присутствует в многочисленных произведениях XIX в. об утрате человечности героем, устремленным к материальному преуспеванию, карьере («Утраченные иллюзии» О. де Бальзака, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова). Эти и подобные им романы и повести правомерно расценить как художественное воплощение укорененной (как в античном, так и в христианском сознании) идеи возмездия за нарушения глубинных законов бытия — пусть это возмездие приходит не в облике внешних поражений, а в виде душевной опустошенности и обезличенности.

Сюжеты единого действия, в которых события движутся от завязки к развязке и выявляются конфликты преходящие, локальные, правомерно назвать *архетипическими* (поскольку они восходят к исторически ранней словесности); они доминируют в многовековом литературно-художественном опыте. В них немалую роль играют *перипетии*. Этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей — всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче или в обратном направлении. Перипетии весьма значимы в героических сказаниях древности, в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже — в прозе приключенческой и детективной.

Раскрывая этапы противоборств между персонажами (которым обычно сопутствуют уловки, ухищрения, интриги), перипетии имеют и непосредственно содержательную функцию. Они несут в себе некий философский смысл. Благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображаются находящимися во власти судьбы, готовящей им неожиданные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!» — восклицает повествователь в романе древнегреческого прозаика Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания составляют «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла, Боккаччо, Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных». В сюжетах с обильными перипетиями широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных случайностей.

Но случай в традиционных сюжетах (как бы ни были обильны перипетии действия) все-таки не господствует безраздельно. Необходимый в них *финальный эпизод* (развязка или эпилог), если и не счастливый, то во всяком случае успокаивающий и примиряющий,

как бы обуздывает хаос событийных хитросплетений и вводит жизнь в надлежащее русло: над всевозможными отклонениями, нарушениями, недоразумениями, бушеванием страстей и своевольных порывов берет верх благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» Монтекки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец, мирятся... Подобным образом завершаются и другие трагедии Шекспира («Отелло», «Гамлет», «Король Лир»), где за катастрофической развязкой следует умиротворяющий финал-эпilog, восстанавливающий нарушенный миропорядок. Гармонизирующие воссоздаваемую реальность финалы если и не несут воздаяния лучшим, то, по крайней мере, знаменуют возмездие худшим (вспомним шекспировского «Макбета»).

В традиционных, архетипических сюжетах, о которых идет речь, упорядоченная и благая в своих первоосновах реальность временами (которые и запечатлеваются цепью событий) атакуется силами зла и устремленными к хаосу случайностями, но подобные атаки тщетны: их итог — восстановление и новое торжество гармонии и порядка, которые на какой-то период были попорчены. Человеческое бытие в процессе изображаемых событий претерпевает нечто подобное тому, что происходит с рельсами и шпалами, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, в результате видимых изменений не происходит. Сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой (или эпилогом) воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательно-го, нежели поступательного), — как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой, испытываемой силами хаоса. Сюжеты, где присутствуют перипетии и гармонизирующая развязка, воплощают глубокие философические смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим (см. с. 22—23). Эти сюжеты неизменно причастны представлению о бытии как упорядоченном. При этом вера в гармонизирующие начала реальности нередко обретает тона розового оптимизма и идиллической эйфории, что особенно бросается в глаза в сказках (волшебных и детских).

У архетипических сюжетов есть и иное назначение: придать произведению *занимательность*. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (с сопутствующими им неожиданными и эффектными «узонаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а вместе с тем и к самому процессу чтения: ему хочется узнать, что случится с героем дальше и чем все это кончится.

Установка на броские событийные хитросплетения присуща как произведениям чисто развлекательного характера (детективы, большая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, «вершинной», классической. Таковы новеллы О'Генри с их изысканными и эффектными финалами, а также предельно насы-

щенные впечатляющими событиями произведения Ф. М. Достоевского, который по поводу своего романа «Бесы» говорил, что иногда склонен ставить «занимательность <...> выше художественности»¹. Напряженная и интенсивная динамика событий, делающая чтение увлекательным, свойственна произведениям, предназначенным для юношества. Таковы романы А. Дюма и Жюль Верна, из числа близких нам по времени — «Два капитана» В. А. Каверина.

Рассмотренная событийная модель исторически универсальна, но не единственна в словесном искусстве. Есть и другая, нетрадиционная, *неканоническая* модель, столь же важная (особенно в литературе последних полутора-двух столетий), которая остается теоретически неуясненной. А именно: бытует тип сюжетосложения, служащий прежде всего выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциальными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия. Критики и писатели второй половины XIX—начала XX в. неоднократно говорили о преимуществах такого принципа организации сюжетов перед традиционными, отмечали его актуальность для своего времени. Об этом (имея в виду в основном драматургию) говорили Н. А. Добролюбов, А. Н. Островский, А. П. Чехов, И. Ф. Анненский, Л. Н. Андреев, Б. М. Эйхенбаум, из числа зарубежных авторов — Ф. Геббель, М. Метерлинк, а также Б. Шоу в обстоятельной работе «Квинтэссенция ибсенизма». Утверждалось, что сложные интриги, перипетии, крутые развязки устарели и ныне нежелательны, что предпочтительнее действие *внутреннее* и «открытые» финалы, не устраняющие воссозданного конфликта².

Подобные суждения свидетельствовали о происшедшей в литературе серьезной перестройке сюжетосложения, которая вершилась целым рядом писателей, особенно интенсивно — на рубеже XIX и XX вв. Это Г. Ибсен, М. Метерлинк, в России — прежде всего Чехов. «В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», в «Вишневом саде», — писал А. П. Скафтымов, многое сделавший для изучения чеховской драмы, — «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью <...>. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников <...>, нет и не может быть борьбы»³. Литература XX в. (и повествовательная, и драматическая) в очень большой степени опирается на сюжетосложение нетрадиционное, отве-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 143.

² Подробнее см.: Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 148—161.

³ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. С. 426.

чающее не концепции Гегеля, а высказываниям упомянутых писателей, критиков и литературоведов.

Истоки неканонических сюжетных структур — в далеком прошлом. Устойчиво-конфликтное состояние мира запечатлено в «Божественной комедии» Данте, позже — в ряде произведений XVII в. Отступление от сюжетного канона ощутимо даже в таком остробытийном произведении, как «Гамлет» Шекспира, где действие в его глубинной сути совершается в сознании героя, лишь временами прорываясь наружу в его слова («Быть или не быть?» и другие монологи)¹. В «Дон Кихоте» Сервантеса концепция авантюрного сюжета перелицовывается: над рыцарем, верящим в свою победную волю, неизменно берет верх враждебная ему «сила вещей». Знамательны и покаянные настроения героя в конце романа — мотив, близкий житиям. Принципиально неразрешимыми, даже в самых широких масштабах исторического времени (в соответствии с христианским миропониманием), вырисовываются жизненные противоречия в «Потерянном рае» Дж. Мильтона, финал которого составляет прозрение Адамом трудного будущего человечества. Разлад героя с окружающими постоянен и неизбежен в знаменитом «Житии протопопа Аввакума».

С большей, чем когда-либо ранее, энергией неканоническое сюжетосложение дало о себе знать в литературе XIX в., в частности в творчестве А. С. Пушкина. И «Евгений Онегин», и «Пир во время чумы», и «Медный всадник» запечатлевают устойчивые конфликтные положения, которые не могут быть преодолены и гармонизированы в рамках изображаемого действия. Нетрадиционные начала сюжетосложения присутствуют даже у такого «остросюжетного» писателя, как Ф. М. Достоевский. Если Митя в «Братьях Карамазовых» предстает главным образом как герой традиционного, перипетийного сюжета, то об Иване, более рассуждающем, нежели действующем, и об Алеше, который никаких личных целей не преследует, этого сказать нельзя. Эпизоды, посвященные младшим Карамазовым, заполнены обсуждениями происходящего, раздумьями на личные и общие темы, дискуссиями, которые, по словам Б. Шоу, в большинстве случаев не имеют прямых «выходов» на событийный ряд и внутреннего завершения. Все более настойчивому обращению писателей к неканоническим сюжетам сопутствовало преобразование персонажной сферы (как уже говорилось, заметно «отступали» авантюрно-героические начала). Соответственно менялась и художественно запечатлеваемая картина мира: человеческая реальность все рельефнее предстала в ее далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. (вспомним Ф. Кафку), как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная.

¹ См.: *Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском // *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1986. С. 356—366.

Канонические и неканонические сюжеты адресуются читателям по-разному. Авторы произведений, выявляющих конфликты локальные (оказиональные), обычно стремятся увлечь и развлечь читателей, а одновременно — их успокоить, утешить, укрепить в том представлении, что все в жизни со временем встает на свои места. Иначе говоря, традиционные сюжеты катарсичны (о катарсисе см. с. 90—91). Событийные же ряды, выявляющие конфликты субстанциальные, воздействуют на нас по-иному. Здесь доминирует писательская установка не на силу впечатления, а на глубину читательского проникновения (вслед за автором) в сложные и противоречивые жизненные пласты. Писатель не столько внушает что-либо, сколько апеллирует к духовной и, в частности, умственной активности читателя. Воспользовавшись бахтинской лексикой, скажем, что традиционные сюжеты в большей мере монологичны, а нетрадиционные — настойчиво устремлены к диалогичности. Или иначе: в первых глубинная авторская интонация склоняется к риторичности, во вторых — к разговорности.

Охарактеризованные типы сюжетов часто сосуществуют в одних и тех же произведениях, ибо обладают общим для них свойством: они в равной мере нуждаются в действующих лицах, обладающих определенной мироотношения, сознания, поведения. Если же персонажи (что имеет место в «околоавангардистской» литературе XX в.) утрачивают характер, нивелируются и растворяются в безликом «потоке сознания» или самодовлеющих «языковых играх», в цепи никому не принадлежащих ассоциаций, то одновременно с этим сводится на нет, исчезает и сюжет как таковой: изображать оказывается некого и нечего, а потому и событиям места уже не находится. Об этой закономерности убедительно говорил один из создателей «нового романа» во Франции — А. Роб-Грийе. На основе утверждения, что «роман с персонажами <...> принадлежит прошлому» (эпохе, «отмеченной апогеем индивидуальности»), писатель делал вывод об исчерпанности возможностей сюжета как такового: «...рассказывать истории (т. е. выстраивать событийные ряды.— В. Х.) сейчас стало попросту невозможным»¹. Все более интенсивное движение литературы к «бессюжетности» Роб-Грийе усматривает в творчестве Г. Флобера, М. Пруста, С. Беккета.

Однако искусство сюжетосложения продолжает жить (как в литературе, так и в театре и киноискусстве) и, по-видимому, умирать все-таки не собирается.

¹ Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 115, 118.

3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ. (СТИЛИСТИКА)

Эта сторона литературных произведений рассматривается как лингвистами, так и литературоведами. Языковедов художественная речь интересует прежде всего как одна из форм применения языка, характеризующаяся специфическими средствами и установками. При этом опорным понятием становится «язык художественной литературы» (или близкое по значению «поэтический язык»), а изучающая этот язык дисциплина именуется *лингвистической поэтикой*. Литературоведение же в большей мере оперирует словосочетанием «художественная речь», которая понимается как одна из сторон содержательной формы.

Литературоведческую дисциплину, предмет которой составляет художественная речь, называют *стилистикой* (термин этот первоначально укоренился в языкознании, которое неизменно обращается к рассмотрению стилей речи и языка).

Стилистика — разработанная область науки о литературе, располагающая богатой и достаточно строгой терминологией. Пальма первенства в построении теории художественной речи принадлежит формальной школе (В. Б. Шкловский, Р. О. Якобсон, Б. М. Эйхенбаум, Г. О. Винокур, В. М. Жирмунский), открытия которой оказали серьезное воздействие на последующее литературоведение. Особенно важны в этой области работы В. В. Виноградова, который исследовал художественную речь в ее соотносительности не только с языком, отвечающим литературной норме, но и с общепринятым языком.

Понятие и термины стилистики стали предметом ряда учебных пособий, на первое место среди которых естественно поставить книги Б. В. Томашевского, сохраняющие свою насущность поныне¹. Поэтому в нашей работе данный раздел теоретической поэтики дается сжато и суммарно, без характеристики соответствующих терминов, весьма многочисленных (сравнение, метафора, метонимия, эпитет, эллипсис, ассонанс и т. п.).

§ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ И ИНЫЕ ВИДЫ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Речь словесно-художественных произведений, подобно губке, интенсивно вбирает в себя самые разные формы речевой деятельности, как устной, так и письменной. В течение многих веков на писателей и поэтов активно воздействовали *ораторское искусство* и принципы риторики. Аристотель определял риторику как умение «находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета»².

¹ См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика; *Он же.* Стилистика. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1983.

² *Античные риторики.* М., 1978. С. 19.

Первоначально (в Древней Греции) *риторика* — это теория красноречия, совокупность правил, адресованных ораторам. Позже (в Средние века) правила риторики были распространены на сочинение проповедей и писем, а также на художественную прозу. Задача этой области знаний, как она понимается ныне, состоит в том, чтобы «обучать искусству создания текстов определенных жанров» — побуждать высказывающихся к речи, производящей впечатление и убеждающей; предмет этой науки — «условия и формы эффективной коммуникации»¹.

Риторика дала богатую пищу литературе. Художественное речеобразование на протяжении ряда веков (особенно — в сфере высоких жанров, каковы эпопея, трагедия, ода) ориентировалось на опыт ораторской речи, подвластной рекомендациям и правилам риторики. И не случайно «доромантические» эпохи (от античности до классицизма включительно) характеризуются как стадия риторической культуры, черты которой — «познавательный примат общего над частным» и «рассудочное сведение конкретного факта к универсалиям»².

В пору романтизма (и позже) риторика в ее значимости для литературы стала вызывать сомнение и недоверие. Так, В. Г. Белинский в статьях второй половины 1840-х годов риторическому началу в творчестве писателей (как устаревшему) настойчиво противопоставлял благую для современности натуральность. Под риторикой он разумел «вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни»³. Литература к тому времени заметно ослабила (хотя и не устранила полностью) свои давние связи с ораторским витийством.

Европейская культура, замечал Ю. М. Лотман, на протяжении XVII—XIX вв. эволюционировала от установки на соблюдение правил и от риторической усложненности (классицизм) к стилистической простоте. И на авансцену словесного искусства все настойчивее выдвигалась речь непринужденно-разговорная, не соблюдающая риторики. Творчество А. С. Пушкина в этом отношении находится как бы на «стыке» двух традиций речевой культуры: риторической и разговорной⁴. Знаменательны и едва приметная пародийность ораторского вступления к повести «Станционный смотритель», тональность которого резко отличается от дальнейшего бесхитростного повествования; и стилистическая неоднородность «Медного всадника» (одическое вступление и печальный неукрашенный рассказ о судьбе Евгения); и разность речевой манеры героев «Моцарта и

¹ Гиндин С. И. Риторика и проблема структуры текста//Дюбуа Ж. и др. Общая риторика/Пер. с фр. М., 1986. С. 364.

² Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература//Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 8, 6.

³ Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 15.

⁴ См.: Михайлова Н. И. «Витийства грозный дар...»: А. С. Пушкин и русская ораторская культура его времени. М., 1999.

Сальери», разговорно-легкой у первого и риторически приподнятой, торжественной у второго.

Разговорная речь (лингвисты называют ее «некодифицированной») сопряжена с общением (беседами) людей прежде всего в их частной жизни. Она свободна от регламентации и склонна менять свои формы в зависимости от ситуации. *Беседа* (разговор) как важнейшая форма человеческой культуры упрочилась и заявила о себе уже в античности. Сократ в платоновских диалогах «Протагор» и «Федон» говорит: «Взаимное общение в беседе — это одно, а публичное выступление — совсем другое». И отмечает, что сам он «вовсе не причастен к искусству речи», ибо оратор зачастую ради достижения своей цели бывает вынужден прощаться с истиной¹. В своем трактате «Об обязанностях» (Кн. 1. § 37) Цицерон дал характеристику беседы как весьма важного «звена» человеческой жизни: «речь ораторская имеет большое значение в деле снискания славы», однако «привлекают к себе сердца людей» «ласковость и доступность беседы»². Навыки беседы составили мощную, проходящую через века культурную традицию, которая ныне претерпевает кризис³.

Беседа как важнейший род общения людей и осуществляющая ее разговорная речь широко отразились в русской классической литературе. Вспомним «Горе от ума», «Евгения Онегина», стихи Н. А. Некрасова, повести и рассказы Н. С. Лескова, пьесы А. Н. Островского и А. П. Чехова. Писатели XIX в., можно сказать, переориентировались с декламационно-ораторских, риторико-поэтических формул на речь обиходную, непринужденную, «беседную». Так, в стихах Пушкина, по словам Л. Я. Гинзбург, произошло своего рода «чудо претворения обыденного слова в слово поэтическое»⁴.

Знаменательно, что в XIX—XX вв. словесное искусство в целом осознается писателями и учеными как своеобразная форма собеседования (разговора) автора с читателем. По словам английского романиста Р. Стивенсона, «литература во всех ее видах — не что иное, как тень доброй беседы»⁵. А. А. Ухтомский первоосновой всякого литературного творчества считал неутолимую и ненасытную жажду сыскать себе по сердцу собеседника. Писательство, по мысли ученого, возникает «с горя» — «за неудовлетворенной потребностью иметь перед собою собеседника и друга»⁶.

Словесная ткань литературных произведений, как видно, глубинно сопряжена с устной речью и ею активно стимулируется.

¹ Платон. Избранные диалоги. С. 83, 231, 246.

² Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 112. См. также С. 92—93.

³ См.: Гадамер Г.-Г. Неспособность к разговору//Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного/Пер. с нем. М., 1991.

⁴ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 211. См. также с. 224—225.

⁵ Человек читающий. М., 1983. С. 240.

⁶ Ухтомский А. А. Интуиция совести. С. 287.

Художественная речь нередко претворяет также письменные формы внехудожественной речи (многочисленные романы и повести эпистолярного характера, проза в форме дневников и мемуаров). Ориентация литературы — если иметь в виду ее многовековой опыт — на письменные формы речи вторична по отношению к ее связям с говорением устным¹.

«Впитывая» в себя разные формы речи внехудожественной, литература легко и охотно допускает отклонения от языковой нормы и осуществляет новации в сфере речевой деятельности. Писатели способны выступать в роли языкотворцев, яркое свидетельство тому — поэзия В. Хлебникова. Художественная речь не только сосредоточивает в себе богатства национальных языков, но и их упрочищает и досождает. И именно в сфере словесного искусства формируется литературный язык. Неоспоримое подтверждение этому — творчество А. С. Пушкина.

§ 2. СОСТАВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Художественно-речевые средства разнородны и многоплановы. Они составляют систему, на что было обращено внимание в написанных при участии Р. О. Якобсона и Н. С. Трубецкого «Тезисах Пражского лингвистического кружка» (1929), где подведен итог сделанному формальной школой в области изучения поэтического языка. Здесь обозначены основные пласты художественной речи.

Это, во-первых, *лексико-фразеологические средства*, т. е. подбор слов и словосочетаний, имеющих разное происхождение и эмоциональное «звучание»: как общеупотребительных, так и необщеупотребительных, включая новообразования; как исконно отечественных, так и иноязычных; как отвечающих норме литературного языка, так и отклоняющихся от нее, порой весьма радикально, каковы вульгаризмы и «нецензурная» лексика. К лексико-фразеологическим единицам примыкают *морфологические* (особенно грамматические) явления языка. Таковы, к примеру, уменьшительные суффиксы, укорененные в русском фольклоре. Грамматической стороне художественной речи посвящена одна из работ Р. О. Якобсона, где предпринят опыт анализа системы местоимений (первого и третьего лица) в стихотворениях Пушкина «Я вас любил...» и «Что в имени тебе

¹ Заметим, что лидеры постструктурализма придерживаются иной точки зрения. Так, Ж. Деррида полагает, что в истории мировой культуры письмо первично по отношению к речи устной, что в его основе — изначально присущая человеку игра сознания, которое ищет знакового выражения. Эта игра именуется *архиписьмом*. Высказывается предположение, что Сократа вообще не было, что его образ — это мистификация Платона, предпринятая им ради собственной славы (см.: *Вайнштейн О. Б. Деррида и Платон: деконструкция Логоса//Мировое древо. 1992. № 1*). О письме, считая его самоцельным и безликим, как центре языковой сферы настойчиво говорил Р. Барт (см.: *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 539, 461*).

моем». «Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел,— утверждает ученый,— глагольных форм и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений». И замечает, что в такого рода поэзии «грамматические фигуры» как бы подавляют образы-иносказания¹.

Это, во-вторых, *речевая семантика* в узком смысле слова: переносные значения слов, иносказания, тропы, прежде всего — метафоры² и метонимии, в которых А. А. Потебня усматривал главный, даже единственный источник поэтичности и образности. В этой своей стороне художественная словесность претворяет и досоздает те словесные ассоциации, которыми богата речевая деятельность народа и общества³.

Во многих случаях (особенно характерных для поэзии XX в.) граница между прямыми и переносными значениями стирается, и слова, можно сказать, начинают вольно бродить вокруг предметов, не обозначая их впрямую. В стихотворениях Ст. Малларме, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака преобладают не упорядоченные размышления или описания, а внешне сбивчивое самовыражение — речь «взахлеб», предельно насыщенная неожиданными ассоциациями. Эти поэты раскрепостили словесное искусство от норм логически организованной речи. Переживание стало воплощаться в словах более свободно и раскованно.

Смычок запел. И облакдушный
Над нами встал. И соловьи
Приснились нам. И стан послушный
Скользнул в объятия мои...
Не соловей — то скрипка пела,
Когда ж оборвалась струна,
Кругом рыдала и звенела,
Как в вешней роще, тишина...
Как там, в рыдающие звуки
Вступала майская гроза...
Пугливые сближались руки,
И жгли смеженные глаза...

Образность этого блоковского стихотворения многопланова. Здесь и изображение природы — лесная тишина, пенье соловья, майская

¹ См.: *Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии*//Семиотика. М., 1983. С. 462, 469.

² Метафора (наиболее употребительный род словесных ассоциаций) рассматривается современными учеными как первостепенно важная форма человеческого мышления (путь проникновения в суть вещей), как проявление артистизма и игрового начала, как способ претворения условных вербальных знаков в иконические (образные). См.: *Теория метафоры*/Пер. с англ., нем., исп., фр., пол. М., 1990. С. 169, 173, 389, 422, 552 и др.

³ История изучения словесно-художественных иносказаний (тропов) рассматривается и обсуждается в: *Чернец Л. В. К теории поэтических тропов*//Вестник МГУ. Филология. 2001. № 2.

гроза; и взволнованный рассказ-воспоминание о порыве любовной страсти; и описание впечатлений от рыдающих звуков скрипки. И для читателя (по воле поэта) остается неясным, что является реально-стью, а что — порождением фантазии лирического героя; где проходит граница между обозначенным и настроенностью говорящего. Мы погружаемся в мир таких переживаний, о которых можно сказать *только* так — языком намеков и ассоциаций. «Разве вещь хозяин слова? — писал О. Э. Мандельштам, имея в виду современную ему поэзию. — Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вешность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела»¹.

Далее (в-третьих, в-четвертых, в-пятых...) художественная речь включает в себя пластики, обращенные к внутреннему слуху читателя. Это начала фонетические, интонационно-синтаксические, ритмические, к которым мы и обратимся.

§ 3. ЛИТЕРАТУРА И СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ РЕЧИ

Словесно-художественные произведения обращены к слуховому воображению читателей. «Всякая поэзия при самом своем возникновении создается для восприятия слухом», — замечал Шеллинг². Художественно значима (особенно в стихотворной речи) *фонетическая сторона произведений*, на которой в начале нашего столетия была сосредоточена немецкая «слуховая филология», а вслед за ней — русская формальная школа. Звучание художественной речи истолковывается учеными по-разному. В одних случаях утверждается, что сами речевые звуки (фонемы) являются носителями определенного эмоционального смысла (например, Л. Л. Сабанеев полагал, что «А» — звук радостный и открытый, а «У» выражает тревогу и ужас и т. п.)³. В других случаях, напротив, говорится, что звуки речи сами по себе эмоционально и семантически нейтральны, а художественно-смысловой эффект создается соединением данного звукового состава с предметно-логическим значением высказывания. Б. Л. Пастернак утверждал: «Музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания»⁴. Истоки этого взгляда на фонетику художественной речи — в философии языка, разрабатывавшейся религиозными мыслителями начала XX в.: имяславцами, а также С. Н. Булгаковым, который утверждал, что «без звукового тела нет слова» и что тайна речи — в «срощенности» смысла слов

¹ Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 42.

² Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 343.

³ См.: Сабанеев Л. Л. Музыка речи: Эстетическое исследование. М., 1923. С. 79—89.

⁴ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. С. 438.

с их формой¹. Связь в художественном слове звука и значения (имени и предмета), обозначаемую терминами *ономатопея* и *звукосмысл*, обстоятельно рассмотрел В. В. Вейдле. Ученый утверждал, что звукосмысл рождается из органического соединения звучания слов с интонацией, ритмом, а также прямым значением высказывания — его «банальным смыслом»².

В свете подобного истолкования художественной фонетики (как ее нередко называют — эвфонии или звукописи) оказывается насущным понятие *паронимии*, широко используемое в современной филологии. Паронимы — это слова, различные по значению (однокорневые или разнокорневые), но близкие или даже тождественные по звучанию (предать — продать, кампания — компания). В поэзии (особенно нашего столетия: Хлебников, Цветаева, Маяковский) они выступают (наряду с иносказаниями и сравнениями) в качестве продуктивного и экономного способа эмоционально-смыслового насыщения речи.

Классический образец наполнения художественного высказывания звуковыми повторами — описание шторма в главе «Морской мятеж» поэмы Б. Л. Пастернака «Девятьсот пятый год»:

Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет.
Расторопный прибой
Сатанеет
От прорвы работ.
Все расходится врозь
И по-своему воет и гибнет,
И, свинья от тины,
По сваям по-своему бьет.

Фонетические повторы изначально присутствуют в словесном искусстве всех стран и эпох. Народная поэзия издавна была пристально-внимательна к созвучиям слов, в песнях широко представлен звуковой параллелизм, нередко имеющий форму рифмы.

Наряду с акустико-фонетическим важен и другой, тесно с ним связанный, *интонационно-голосовой аспект художественной речи*. «Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу», — заметил А. Белый³. То же самое правомерно сказать и о читателе художественных произведений. *Интонация* — это совокупность выразительно-значимых изменений звучания человеческого голоса. Физические (акустические) «носители» интонации — это тембр и темп звучания речи, сила и высота звука. Письменный текст (если он субъективно окрашен и выразителен) несет на себе *след* интонации, которая ощутима прежде всего в *синтаксисе* высказывания. Излюбленный писателем тип фразы, чередование предложений разного рода, отклонения от синтаксического

¹ См.: Булгаков С. Н. Философия имени. СПб., 1998. С. 12, 17—18.

² См.: Вейдле В. В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980.

³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 548.

«стереотипа» эмоционально-нейтральной речи (инверсии, повторы, риторические вопросы, восклицания, обращения) — все это создает эффект присутствия в литературно-художественном тексте живого голоса. Значению интонации в стихотворных произведениях и ее типам (напевный, декламативный, говорной стих) посвящена работа Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха». Интонационно-голосовая выразительность речи придает ей особое качество — колорит непреднамеренности и импровизационности: появляется ощущение сиюминутного возникновения высказывания, иллюзия его сотворения как бы в нашем присутствии. При этом интонационно-голосовые начала художественной речи (как и фонетические) сообщают ей эстетический характер в исконном и строгом смысле: читатель воспринимает произведение не только силой воображения (фантазии), но и внутренним слухом.

§ 4. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Художественная речь осуществляет себя в двух формах: стихотворной (*поэзия*) и нестихотворной (*проза*).

Первоначально стихотворная форма решительно преобладала как в ритуальных и сакральных, так и в художественных текстах. Ритмически упорядоченные высказывания, отмечает М. Л. Гаспаров, ощущались и мыслились как повышено значимые и «более других способствующие сплочению общества»: «Из-за своей повышенной значимости они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказываться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особым образом отобранными»¹. Способность стихотворной (поэтической) речи жить в нашей памяти (гораздо большая, чем у прозы) составляет одно из важнейших и неоспоримо ценных ее свойств, которое и обусловило ее историческую первичность в составе художественной культуры.

В эпоху античности словесное искусство проделало путь от мифологической и боговдохновенной поэзии (будь то эпопеи или трагедии) к прозе, которая, однако, была еще не собственно художественной, а ораторской и деловой (Демосфен), философской (Платон и Аристотель), исторической (Плутарх, Тацит). Художественная же проза бытовала более в составе фольклора (притчи, басни, сказки) и на авансцену словесного искусства не выдвигалась. Она завоевывала права весьма медленно. Лишь в Новое время поэзия и проза в искусстве слова стали сосуществовать «на равных», причем последняя иногда выдвигается на первый план (такова, в частности, русская литература XIX в., начиная с 30-х годов).

¹ Гаспаров М. Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126.

Имея в виду преобладающую тенденцию многовекового бытования словесного искусства, теоретики XIX в. (Гегель, Потебня) противопоставляли друг другу поэзию и *внехудожественную* прозу. Ученые сосредоточились на рассмотрении различий между стихотворными и *художественно-прозаическими* произведениями лишь в недавно завершившемся столетии. Ныне изучены не только внешние (формальные, собственно речевые) различия между стихами и прозой (последовательно осуществляемый ритм стихотворной речи; необходимость в ней *ритмической паузы* между стихами, составляющими основную единицу ритма,— и отсутствие, по крайней мере необходимость и эпизодичность всего этого в художественно-прозаическом тексте), но и функциональные несходства. Так, Ю. Н. Тынянов, введя понятие «единство и теснота стихового ряда», показал, что стих является как бы «сверхсловом» с трансформированным, обновленным и обогащенным смыслом: «Слова оказываются внутри стиховых рядов <...> в более сильных и близких соотношении и связи», что ощутимо активизирует семантическое (эмоционально-смысловое) начало речи¹.

Формы стихотворной речи весьма разнообразны. Они тщательно изучены. Стиховедение — одна из основательно разработанных литературоведческих дисциплин. Существуют серьезные учебные пособия с отсылками к научным исследованиям в данной области². Поэтому стиховедческие понятия и термины (системы стихосложения, метры и размеры, строфика, рифмы и их виды) в нашей книге не описываются.

Стиховые формы (прежде всего метры и размеры) уникальны по своему эмоциональному звучанию и смысловой наполненности. М. Л. Гаспаров, один из самых авторитетных современных стиховедов, утверждает, что стихотворные размеры не являются семантически жестокими, что ряду метрических форм присущ определенный «*семантический ореол*»: «Чем реже размер, тем выразительнее напоминает он о прецедентах своего употребления: семантическая насыщенность русского гекзаметра или имитаций былинного стиха велика, <...> четырехстопного ямба (наиболее распространенного в отечественной поэзии.— В. Х.) — ничтожна. В широком диапазоне между этими двумя крайностями располагаются практически все размеры с их разновидностями»³.

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 66, 121.

² Из числа современных пособий по стиховедению см.: Богомалов Н. А. Стихотворная речь. М., 1995; Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993; Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. 3-е изд., перераб. СПб., 1996. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. М., 1997.

³ Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба//Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 285. У истоков исследований семантического ореола стиховых форм — Тарановский К. Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики (1963)//Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372—403. Здесь рассмотрена судьба пятистопного хоря в русской поэзии.

Природа семантических ореолов стиховых форм осознается учеными по-разному. Ныне упрочилась концепция, согласно которой эмоциональное воздействие размеров и их разновидностей сопряжено с культурно-художественной памятью поэтов и читателей: «В основе использования традиционных для данной темы или для данного жанра метров обычно лежит стремление напомнить читателю те образы и переживания, которые связаны с прочитанными ранее произведениями сходного типа, и тем усилить впечатление от данной вещи»¹.

Вместе с тем метрические формы обладают и некоторыми имманентными свойствами, располагающими к определенному рода семантике. В какой-то степени различны «тональность» и эмоциональная атмосфера размеров трехсложных (большая стабильность и строгость течения речи) и двусложных (в связи с обилием пиррихий — большие динамизм ритма и непринужденная изменчивость характера речи); стихов с большим количеством стоп (торжественность звучания, как, например, в пушкинском «Памятнике») и малым (колорит игровой легкости: «Играй, Адель,/Не знай печали»). Различна, далее, окраска ямба и хорей (стопа последнего, где ритмически сильным местом является ее начало, сродни музыкальному такту; не случайно напевно-плясовая частушка, как правило, хореична), стихов силлабо-тонических (заданная «ровность» речевого темпа) и собственно тонических, акцентных (преднамеренное чередование замедлений речи и пауз — и своего рода «скороговорки»), в которых темп речи весьма изменчив.

Особый колорит русскому силлабо-тоническому стиху XIX—XX вв. придает отсутствие рифмы (на фоне ее безусловного преобладания). Так, пятистопный белый яmb, прочно закрепленный за стихотворной драматургией после перевода В. А. Жуковским «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (в основном благодаря Пушкину: «Борис Годунов», «маленькие трагедии», а также стихотворения «Он между нами жил...» и «Вновь я посетил...»), впоследствии стал в лирической поэзии (особенно — Серебряного века) устойчивым выражением определенного (хотя и трудно определимого) эмоционально-смыслового начала. Циклы А. А. Блока («Вольные мысли») и А. А. Ахматовой («Эпические мотивы», «Северные элегии»), ряд стихотворений И. А. Бунина («В степи», «Веснянка», «Отрывок», «В Москве», «Эсхил», «Воскресенье») и Вл. Ф. Ходасевича («Обезьяна», «Встреча», «2-го ноября», «Музыка»), «Альпийский рог» Вяч. И. Иванова, «Я не увижу знаменитой «Федры»...» О. Э. Мандельштама, «Эзбеки» Н. С. Гумилева, написанные именно этим размером, при всей серьезности их разли-

¹ Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000. С. 11. В этой книге ученый подвел итог сделанному им как стиховедом на протяжении ряда десятилетий. Обратим внимание на послесловие книги (см.: Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения) и библиографию (перечень работ о семантике стиховых форм).

чий, сходны глубинной тональностью, возвышенной, неторопливо спокойной, но внутренне напряженной. Сочетая строгость, присущую стиху, и «прозаическую» свободу ведения речи, они передают родственное внимание лирических героев к близкой им, «обычной» реальности, а вместе с тем эпически весомы, масштабны, властно захватывают сферы судьбоносные, исторические, общебытийные.

Стиховая форма «выжимает» из слов максимум выразительных возможностей, придавая произведению как бы предельную эмоционально-смысловую насыщенность.

Но и у художественной прозы есть свои уникальные и неоспоримо ценные свойства, которыми стихотворная словесность обладает в меньшей мере. При обращении к прозе, как показал М. М. Бахтин, перед автором раскрываются широкие возможности языкового многообразия, соединения в одном и том же тексте разных манер мыслить и высказываться. В прозаической художественности (наиболее полно проявившейся в романе) важна, по Бахтину, «диалогическая ориентация слова среди чужих слов», в то время как поэзия к разноречию, как правило, не склонна и в большей степени монологична: «Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю»¹. Заметим, что ученый, говоря о поэтическом стиле, констатирует не жесткую закономерность (в ряде стихотворных произведений, каковы «Евгений Онегин», «Горе от ума», «Двенадцать», разноречие представлено весьма широко), а существенную *тенденцию* стихотворной формы, сказывающуюся главным образом в лирике.

Поэзии, таким образом, присущ акцент на словесной экспрессии, здесь наиболее ярко выражено созидательное, речетворческое начало. В прозе же словесная ткань может оказываться как бы нейтральной: писатели-прозаики нередко тяготеют к констатирующему слову, внеэмоциональному и «нестилевому». Говоря иначе, в прозе наиболее полно и широко используются изобразительные и познавательные возможности речи, тогда как в поэзии доминируют ее собственно эстетические начала. Эти функциональные различия между поэзией и прозой в какой-то мере фиксируются уже первоначальными значениями данных слов — их этимологией: *др.-гр.* слово «поэзия» образовано от глагола «делать», «говорить»; «проза» — от *лат.* прилагательного «прямой», «простой».

§ 5. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Вопрос об отличительных свойствах художественной речи интенсивно обсуждался в 1920-е годы. Отмечалось, что в словесном искусстве доминирует эстетическая функция речи (Р. О. Якобсон), что от обиходной художественная речь отличается установкой на

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 89, 99.

выражение (Б. В. Томашевский). В работе, которая подвела итог сделанному формальной школой в области изучения поэтического языка, мы читаем: «Поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака <...> Средства выражения <...> стремящиеся в деятельности общения автоматизироваться, в поэтическом языке стремятся, наоборот, к актуализации <...> Организующим средством поэзии служит именно направленность на словесное выражение». Говорится также, что в искусстве слова (и только в нем) внимание (как поэта, так и читателя) направлено «не на означаемое, а на самый знак»¹. Справедливо подчеркивая огромную значимость средств речевого выражения в литературе, представители формальной школы вместе с тем противопоставили «поэтический язык» «языку общения» с непомерной резкостью.

От подобной крайности свободны более поздние суждения о художественной речи. Так, Цв. Тодоров в 1970-е годы во многом дополнил и углубил концепцию поэтического языка, разработанную полувеком ранее. Ученый опирается на понятие *дискурса*. Это — некая лингвистическая общность, данная *после* языка, но *до* высказывания. Выделяются дискурсы научный, обиходно-практический (в его рамках — эпистолярный), официально-деловой, литературно-художественный (в пределах последнего — жанровые дискурсы). Тодоров утверждает, во-первых, что у каждого из дискурсов — свои нормы, правила, тенденции речеобразования, свои принципы организации высказываний, и, во-вторых, что дискурсы не полярны один другому и не разделены жесткими (непереходимыми) границами и неизменно взаимодействуют. И делает вывод: не существует каких-либо единых правил для всех без исключения литературных явлений; черты «литературности» обнаруживаются и за пределами литературы, а в ней самой — далеко не всегда в полной мере. По мысли ученого, говорить об однородном литературном дискурсе нет оснований. В концепции Тодорова традиционная, восходящая к формальной школе «оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов», во многом друг с другом сходных². Это, заметим, мы и старались показать, говоря о нерасторжимых связях художественной речи с иными формами речевой деятельности.

Речь словесно-художественных произведений (и именно в этом ее специфика) гораздо более, чем иные типы высказываний, и, главное, по необходимости тяготеет к *выразительности и строгой организованности*. В лучших своих образцах она максимально насыщена смыслом, а потому не терпит какого-либо перестраивания. В связи с этим художественная речь требует от воспринимающего при-

¹ Тезисы Пражского лингвистического кружка//Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 133, 136.

² Тодоров Цв. Понятие литературы//Семиотика. М., 1983. С. 367, 368, 363.

стального внимания не только к предмету сообщения, но и к ее собственным формам, к ее целостной ткани, к ее оттенкам и нюансам. «В поэзии, — справедливо утверждал Р. О. Якобсон, — любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи»¹.

В ряде литературных произведений (особенно стихотворных) словесная ткань резко отличается от иного рода высказываний (предельно насыщенные иносказаниями стихи Мандельштама, раннего Пастернака). Но так бывает далеко не всегда: высказывания многих поэтов и еще чаще прозаиков внешне неотличимы от «обиходной» речи. Главное же состоит в том, что в творениях словесного искусства неизменно и с максимальной энергией явлена упорядоченность речи: на первый план здесь (с наибольшей энергией в стихах) выдвигается ее *эстетическая* функция.

* * *

С традиционным термином *художественная речь* ныне весьма успешно соперничает слово *текст*, которое заняло почетное место не только в составе теоретической поэтики, но и в гуманитарной сфере как таковой.

4. ТЕКСТ

Термин «текст» (от *лат.* *textus* — ткань, сплетение, соединение) широко используется в лингвистике, литературоведении, эстетике, семиотике, культурологии, а также философии. Это, отметил Ю. М. Лотман, «бесспорно, один из самых употребимых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи»². За словом «текст» стоит несколько разных, хотя и взаимосвязанных значений.

§ 1. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ ФИЛОЛОГИИ

Первоначально (и наиболее глубоко) этот термин укрепился в языкознании. Текст для лингвиста — это акт применения естественного языка, обладающий определенным комплексом свойств. Ему присущи связность и завершенность. Текст четко ограничен от

¹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975. С. 228.

² Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 148.

окружающей его речевой и внеречевой реальности. Проще говоря, он имеет ясно выраженные начало и конец, составляя цепь (группу) предложений, которая является *неделимой* коммуникативной единицей и апеллирует к ее восприятию как целого. Текст в филологическом его понимании — это «языковое *выражение* определенного смыслового ряда»¹, собственно речевая грань произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (мир произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное содержание). Обсуждая вопросы теоретической поэтики, Ю. М. Лотман в начале 1970-х годов писал: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения <...>, художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»².

Вместе с тем современные ученые порой включают в «пространство» литературно-художественного текста (помимо речи) изображенное писателем и даже выраженные им идеи и концепции, т. е. художественное содержание³. Слова «текст» и «произведение» при этом оказываются синонимами. Так, научная дисциплина, именуемая *лингвистикой текста*, рассматривает текст как речевое образование (произведение) с его языковой «плотью», построением и смыслом.

Наиболее укоренено в литературоведении представление о тексте как строго организованной последовательности собственно *речевых* единиц. В этой связи, в частности, различаются *основной текст* произведения и его *побочный текст*: заглавия и примечания, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а также перечни действующих лиц и ремарки драматических произведений.

Термин «текст» является центральным в *текстологии*. Сфера этой филологической дисциплины — тексты в аспекте истории их создания, их атрибуция и решение вопросов о датировке, установление принципов публикации произведений, а при наличии текстовых вариантов — выделение наиболее авторитетного (канонического) текста. Проблемам текстологии посвящен ряд фундаментальных работ теоретического характера⁴.

¹ Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1983. С. 129.

² Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 24—25. См. также: Гей Н. К. Художественный образ как категория поэтики//Контекст-1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 92—93.

³ См.: Долинин К. А. Интерпретация текста (Французский язык). М., 1985.

⁴ См.: Винокур Г. О. Критика поэтического текста//Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991; Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959; Рейсер С. А. Палеография и текстология Нового времени. М., 1970; Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков.

§ 2. ТЕКСТ КАК ПОНЯТИЕ СЕМИОТИКИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

В последние десятилетия термин «текст» стал широко использоваться и за рамками филологии (лингвистики и литературоведения). Тексты, рассматриваемые как явление семиотическое и определяемые как «связные знаковые комплексы»¹, создаются не на одних только естественных языках. Существуют *несловесные тексты*, обращенные впрямую к зрению (географические карты, произведения изобразительных искусств), или к слуху (звуковая сигнализация, музыкальные произведения), либо к зрению и слуху одновременно (язык ритуала и, в частности, литургии; театральное искусство, кино и телеинформация).

Слово «текст», далее, перешло в сферу культурологии, теории общения, аксиологии. Здесь оно видоизменило и в значительной мере сузило свое значение: текстом как культурной ценностью является далеко не всякий связный знаковый комплекс. Текст в культурологическом ракурсе — это речевое (или — шире — знаковое) образование, которое имеет *внеситуативную ценность*. Высказывания же, значимые лишь на протяжении короткого промежутка времени и только в данном месте, текстами в глазах культурологов не являются. К примеру, записка, оставленная матерью дочери, где говорится о том, что следует взять из холодильника на завтрак, что купить и приготовить, будучи полноценным текстом для лингвиста, таковым для культуролога не оказывается. Для последнего текст — это результат отвердения речевого акта, высказывание, выпавшее в кристалл, предмет, навсегда застывший. По словам Ю. М. Лотмана, тексты — это не просто зафиксированные, но подлежащие сохранению речевые образования, которые «вносятся в коллективную память культуры»: «...не всякое сообщение достойно быть записанным. Все записанное получает особую культурную значимость, превращаясь в текст»². Говоря иначе, текст как явление культуры *воспроизводим* (посредством многократного пересказа и варьирования либо строгого повторения и тиражирования).

Сохраняемые и воспроизводимые знаково-речевые комплексы могут иметь различное назначение. Их правомерно объединить в две группы. Первые не имеют индивидуально-личностного и оценочного характера (плоды мысли естественно-научной и математической, юридические законы, правила профессиональной деятельности и т. п.). Они не проистекают из чьего-то духовного опыта и не адресуются к личности, творчески инициативной и свободно на них откликающейся, говоря иначе — внутренне монологичны. Здесь либо имеет место простая констатация фактов (документальность, протокольность), либо формулируются нормативы в какой-либо области практиче-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 281.

² Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 286, 284.

ской деятельности (например, указания на допустимость грузов в транспорте), либо обозначаются отвлеченные истины (аксиоматика математических и естественных наук) — словом, все то в знаково-речевой сфере, к чему *личность* «говорящего» и «воспринимающего» нейтральна. Подобные тексты не становятся носителями живого человеческого голоса. Они не интонированы.

И совсем иное дело — тексты, причастные гуманитарной сфере, мирозерцательно значимые и лично окрашенные. Их правомерно назвать *текстами-высказываниями*. Содержащаяся в таких текстах информация сопряжена с оценочностью и эмоциональностью. Здесь значимо авторское начало (индивидуальное или групповое, коллективное): тексты гуманитарной сферы кому-то принадлежат, являются воплощением и следом чьего-то голоса. Именно так обстоит дело в публицистике, эссеистике, мемуарах и, главное, в художественном творчестве.

На этом втором роде «надситуативных» речевых образований построили свои теории текста наши крупные ученые-культурологи М. М. Бахтин и Ю. М. Лотман.

В работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» (конец 1950-х — начало 60-х годов) Бахтин рассмотрел текст как «первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины»: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные дисциплины». Характеризуя текст как высказывание, которое имеет «субъекта, автора», ученый сосредоточил свое внимание на том, что назвал «истинно творческим текстом», являющим собой «свободное <...> откровение личности»: смысл текста «в том, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории». Верный своей природе текст, подчеркивает Бахтин, осуществляет «диалогические отношения»: являет собой отклик на предыдущие высказывания и адресуется к духовно-инициативному, творческому отклику на него. Субъекты диалогических отношений, по Бахтину, равноправны. Эти отношения личностны, сопряжены с внутренним обогащением людей, с их приобщением к неким смыслам, устремлены к взаимопониманию и единению¹ (о диалогичности по Бахтину см. с. 130—131).

О тексте как явлении гуманитарно значимом в иной смысловой вариации говорил Ю. М. Лотман. Рассматривая культуру как «механизм роста информации», как «совокупность текстов или сложно построенный текст», ученый утверждал, что текст по своей природе обладает авторитетностью, что он истинен по сути, что возможность быть ложным для него исключается: «Ложный текст — это такое же противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста».

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 282—285, 292, 346.

Рассматривая в качестве текстов предсказания пифий, проповеди священников, рекомендации врачей, социальные инструкции, законы, а также произведения искусства, Лотман подчеркивал, что участники общения на текстовой почве резко отделены друг от друга: творцы (создатели) текстов вещают некие истины в малопонятной для других, зашифрованной форме («чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным»). А те, кому отведена роль потребителей текстов, внимают их создателям с полным доверием, порой прибегая к посредству толкователей: тексты подлежат «дальнейшему переводу (на другой семиотический код.— В. Х.) или истолкованию». «Чтобы быть взаимно полезными,— утверждает ученый, прибегая к эпатающему парадоксу,— участники коммуникации должны “разговаривать на разных языках”». Текст, апеллирующий к его переводу на иной язык и творческому истолкованию, трактуется ученым как содержательно открытый и многозначный: он является «не только пассивным вместилищем <...> смыслов», но и «смысловым генератором»¹.

С учетом приведенных суждений М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана правомерно сказать, что текст как феномен культуры в его наиболее полной и яркой явленности — это *ответственное* речевое действие, способное и призванное «работать» (функционировать) далеко за пределами времени и места его возникновения, а потому тщательно продуманное и отшлифованное его создателем. Это — непреходяще значимый сгусток речемыслительного опыта, квинтэссенция языка в действии, своего рода памятник однажды состоявшегося высказывания. В древнеегипетском стихотворении «Прославление писцов», переведенном А. А. Ахматовой, о «писаниях» говорится как о наследстве предков, которое подобно пирамидам: «Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,/Кто повторяет имена писцов,/Чтобы на устах была истина». Одна из вечных тем поэзии (от Горация до Державина и Пушкина) — памятник из слов, воздвигнутый на века.

Текст, рассматриваемый в аспекте культурологическом, далеко не обязательно является связной цепью предложений, на чем настаивают лингвисты. Он может быть предельно кратким («однофразовым»), каковы пословицы, афоризмы, лозунги, и даже однословным, как, например, ироническое «Бди!» у Козьмы Пруткова.

Текстам, которым доступна нескончаемо долгая жизнь, противоположна живая речь, бытующая в виде спонтанных и *внутриситуативных* высказываний, которые после себя следов не оставляют. Таково прежде всего *разговорное общение*, составляющее основу и центр речемыслительной деятельности человека и своего рода фундамент языковой культуры, ее плодоносящую почву. Текстовая же сфера *вторична* по отношению к живой речи и ею неизменно питается.

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 134—136, 45, 144.

Тексты ценны тем, что вершат единение людей, лишенных возможности прямого контакта, с глазу на глаз,— будь то современники, удаленные друг от друга в пространстве, или люди, разделенные историческим временем. Именно тексты позволяют потомкам узнать мысли людей предшествующих эпох, именно они осуществляют преемственную связь поколений, порой обретая значимость для всего человечества. Таковы канонические тексты великих религий, прославленные философские сочинения, шедевры искусства.

Границы между собственно текстами и речевыми образованиями нетекстового (сугубо локального, «внутриситуативного») характера нередко оказываются неопределенными, зыбкими, размытыми. В одних случаях высказывание, «рождающееся» с претензией на статус текста, таковым не становится (неудачно осуществленные замыслы литераторов, графоманские штудии и т. п.). В других же, напротив, чей-то импровизационный и не предполагающий сохранности речевой акт волей собеседника либо группового адресата обретает свойства текста. Так, меткая фраза, вдруг возникшая в беседе, может стать неоднократно повторяемой и известной многим (подобные речевые образования на французском языке именуются *mots*). Порой высказывания, первоначально не притязавшие на статус текстов, впоследствии становятся ими в полной мере, обретая долгую жизнь и широкую известность (устные беседы Сократа, записанные Платоном и Ксенофонтom; переписка видных деятелей культуры, обычно публикуемая посмертно).

Рассмотрение текста в ракурсах семиотическом и культурологическом для литературоведения не менее важно и насущно, чем его традиционное, собственно филологическое понимание. Оно позволяет яснее представить природу авторства и полнее осмыслить литературу как феномен межличностного общения.

Универсальное свойство текста (любого: рассматриваемого в ракурсе лингвистическом, семиотическом, культурологическом) — это *стабильность*, неизменяемость, равенство самому себе. Трансформируясь (при доработках, пародийных перелицовках и даже при случайных неточностях воспроизведения), текст многое утрачивает, а то и вовсе перестает существовать как таковой, заменяясь другим текстом (пусть близким первоначальному). Порой тексты, внешне похожие друг на друга, глубоко различны по своей сути. Так, две формулы судебного решения, отличающиеся всего лишь местом знака препинания, диаметрально противоположны по смыслу: «казнить, нельзя помиловать» и «казнить нельзя, помиловать».

§ 3. ТЕКСТ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ

На протяжении последней четверти века возникло и упрочилось понимание текста, решительно отвергающее те привычные представления о нем, которые мы обозначили. Его можно назвать тео-

рией *текста без берегов* или концепцией сплошной текстуализации реальности. Пальма первенства принадлежит французскому постструктурализму, признанный лидер которого Ж. Деррида говорил: «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. “Нет ничего вне текста” (здесь ученый цитирует себя самого. — В. Х.). Это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, что стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол — долингвистическое восприятие — уже само по себе для меня текст»¹. Текстом, как видно, названо здесь решительно все, что воспринято человеком.

Словом «текст» обозначают также общую совокупность наличествующего в объективной реальности. Одному из участников тартуско-московской школы, Р. Д. Тименчику, принадлежит следующая фраза: «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?»² Представление о мире как книге, т. е. тексте, восходит к весьма давнему метафорическому образу. Библейский Моисей назвал мир *книгой* Бога (Исх. 32, 32—33); о книге жизни неоднократно говорится в «Откровении Иоанна Богослова». Книга как символ бытия присутствует и в художественной литературе, и не только напрямую, но и опосредованно, «подтекстово». Так, герой лермонтовского стихотворения «Пророк *читает* в «очах людей» «страницы злости и порока». Однако правомерность перенесения религиозной символики и художественной «метафористики» в сферу научного знания вызывает сомнения: если какое-нибудь слово для ученого значит решительно все, то по сути оно не означает ничего. «Безбрежная текстуализация» картины мира имеет свои резоны в философской онтологии (бытие как сотворенное высшей волей и изначально упорядоченное), но вряд ли она плодотворна в сфере частных наук.

Оригинальная концепция текста разработана (в русле постмодернистского мироотношения) Р. Бартом, единомышленником Ю. Кристевой и Ж. Деррида. Этот филолог-эссеист резко противопоставил друг другу художественный текст и художественное произведение, разграничив два рода литературных текстов. Тексты классических (немодернистских) произведений, обладающие смысловой определенностью и воплощающие авторскую позицию, характеризуются иронически-отчужденно. Классический текст, по Барту, отдает дань лукавству и лицедейству, поскольку мнит себя определенным и цельным, не имея к тому оснований. И — еще резче: жизнь в таком тексте «превращается в тошнотворное месиво расхожих мнений и в удушливый покров, созданный из прописных истин»³. В современных же текстах, утверждает ученый, говорит сам язык. Здесь нет места голосам персонажей и автора; на смену последнему как носителю

¹ Интервью с Жаком Деррида//Мировое древо. 1/92. М., 1992. С. 74. См. также: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313.

² Тартуско-московская семиотическая школа глазами ее участников//Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 301.

³ Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 227.

определенной позиции приходит Скриптор (пишущий), рождающийся только в процессе письма и переставший существовать, коль скоро текст уже создан. Подобного рода Текст (с заглавной буквы у Барта) устраняет произведение как таковое или, точнее, встает над ним как иерархически высшая инстанция. Текст, по Барту, актуализирует чужие, иногда полузабытые «культурные языки» и является «пространством схождения всевозможных цитаций»¹ (об *интертекстуальности* см. с. 272—274). Он имеет своей основой не чью-то речь (личностную), а безликое письмо игрового характера, способное доставить удовольствие читателю (в том числе и литературоведу): «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который ничем не отягощен; он прогуливается»². При этом текст утрачивает такую свою исконную черту, как стабильность и равенство самому себе. Он мыслится как возникающий заново в каждом акте восприятия, как всецело принадлежащий читателю и им творимый без оглядки на волю автора. Для литературоведения, которое не собирается порывать с научными и художественными традициями, подобная перелицовка значения термина «текст» вряд ли приемлема.

5. НЕАВТОРСКОЕ СЛОВО. ЛИТЕРАТУРА В ЛИТЕРАТУРЕ

§ 1. РАЗНОРЕЧИЕ И ЧУЖОЕ СЛОВО

Текст словесно-художественного произведения порождается творческой волей писателя: им создается и завершается. Вместе с тем звенья речевой ткани (а порой и она сама как целое) находятся в весьма сложном, даже конфликтном отношении к сознанию автора. Прежде всего: текст не всегда выдерживается в одной, собственно авторской речевой манере. В литературных произведениях (особенно широко — в художественной прозе близких нам эпох; нередко и в поэзии — вспомним «Двенадцать» А. Блока) запечатлевается *разноречие*, т. е. воссоздаются различные манеры (способы, формы) мышления и говорения. При этом художественно значимыми (наряду с *прямым* авторским словом) оказывается слово *неавторское*, именуемое литературоведами (вслед за М. М. Бахтиным) *чужим* словом. Исследуя роман и его историю, Бахтин пришел к выводу об огромной роли и даже преобладании в этом жанре разноречия и чужого слова: «Автор говорит не на данном языке <...> а как бы через язык <...> объективированный, отодвинутый от его уст <...> Разногололица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему». «Чужая речь,— отмечает ученый, рас-

¹ Косиков Г. К. «Структура» и/или «Текст» (стратегии современной семиотики)// Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 36—37.

² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 417, 515.

смаатривая прозу Ч. Диккенса, — рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении <...> нигде четко не отграничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого»¹.

«Чужие» слова неприметно, но настойчиво вторгаются в авторское повествование у Ф. М. Достоевского: «Раскольников <...> “безобразную мечту” как-то даже поневоле привык считать уже предприятием, хотя все еще сам себе не верил. Он даже шел теперь делать *пробу* своему предприятию, и с каждым шагом волнение его возрастало все сильнее и сильнее». В приведенных фразах завышенное писателем словосочетание «безобразная мечта», а также отмеченное курсивом слово «проба» и графически никак не выделенное «предприятие» принадлежат по сути не автору, а его герою: первый как бы цитирует второго. Эти речевые единицы, включенные в высказывание повествователя-автора, произносятся им отчужденно, со стороны. Слова «проба», «предприятие», «безобразная мечта» запечатлевают одновременно голоса Раскольникова и Достоевского, которые глубоко различны. Подобного рода текстовые единицы Бахтин называл *двуголосыми* словами.

Двуголосое слово, показал ученый, рассматривая прозу Достоевского, нередко присутствует в речи не только повествователя, но и героя, который говорит с «оглядкой» на высказывания о себе другого человека. «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! — оспаривает обидные суждения сослуживцев Макар Деушкин в письме Вареньке («Бедные люди»). — Что, грех переписывать, что ли? “Он, дескать, переписывает!..” Да что тут бесчестного такого? <...> Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крысато эта нужна <...>, да крысе-то этой награждение выходит, — вот она крыса какая!»

Характеризуя соотнесенность единиц художественной речи с авторской манерой говорения, Бахтин разграничивает три рода слов: 1) «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего»; 2) внеположное сознанию говорящего «объектное слово (слово изображаемого лица)»; 3) принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое «двуголосое слово»². Добавим к этому, что речевые единицы второй и третьей групп в литературных произведениях являются словами *неавторскими*, точнее — не только авторскими. «Неавторский» речевой компонент словесно-художественного текста активизируется в литературе прямо пропорционально ее отходу от канонических жанров (см. с. 346—347), где речевая манера предначертана традицией, строго регламентирована и в полной мере отвечает авторскому сознанию.

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 112—113, 121.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 340—341.

Разноречие и неавторское (чужое) слово в литературе Нового времени активизировались закономерно: заметно обогатился языковой опыт едва ли не всех общественных слоев и групп; разные формы ведения речи стали активно сопрягаться и вольно взаимодействовать. Изолированные друг от друга «социальные языки» оказались ныне скорее исключением, нежели правилом — признаком своего рода сектантской узости. Знаменательны строки из поэмы Блока «Возмездие», характеризующие «орден» русской прогрессивной интеллигенции XIX в.:

И заколдован был сей круг:
Свои словечки и привычки,
Над всем чужим — всегда кавычки.

Поэт, заметим, имеет в виду кавычки, выражающие надменно-отчужденное отношение к непривычным для данной социальной среды языковым формам.

Разноречие ныне стало своего рода нормой культуры, в частности и словесно-художественной. Неавторские слова приходят в литературу не только в виде единичных звеньев произведения и локальных текстовых эпизодов (о чем мы говорили), но и в роли организующих начал, цементирующих художественную ткань. Так обстоит дело в стилизациях, пародиях, сказах.

§ 2. СТИЛИЗАЦИЯ. ПАРОДИЯ. СКАЗ

Стилизация — это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его свойств. Так, в эпоху романтизма писатели нередко создавали произведения в духе и манере тех или иных фольклорных жанров. Яркий пример — лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича...». В том же русле пушкинские сказки, «Конек-Горбунок» П. П. Ершова, позже — ориентированные на былинный стиль баллады А. К. Толстого. Стилизации, воскрешающие весьма удаленные от современности литературные манеры, характерны для ряда русских писателей начала XX столетия. Так, «Огненный ангел» В. Я. Брюсова имитирует средневековую повесть. Н. Н. Евреинов в своих пьесах предреволюционного десятилетия возрождал давние традиции западноевропейского театра. В эпоху символизма стилизации нередко расценивались как доминанта и центр современного искусства. В одной из статей того времени традиция была названа «старушкой», а стилизация охарактеризована как ее «молодая, прекрасная сестра»¹. Позже, в 1910-е годы, культ стилизации был подвергнут критике, и весьма суровой. Главное различие

¹ Аничков Е. В. Традиция и стилизация//Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 60.

между символизмом и акмеизмом, отмечала А. А. Ахматова, состоит «в вопросе о стилизации. Мы совершенно ее отвергали». Ахматова утверждала, что преобладание стилизации превращает творчество в игрушку, о чем, по ее мнению, свидетельствует литературная деятельность М. А. Кузмина, тогда как у Н. С. Гумилева, «например, все было всерьез»¹.

Стилизациям родственны (и с ними вплотную соприкасаются) *подражания*, являющие собой воспроизведение автором некоего литературного образца. Подражания могут быть и ученическими (таковы ранние поэмы Ю. М. Лермонтова, впрямую использовавшие пушкинские тексты), и плодами зрелого, в полной мере самостоятельного творчества («Подражания Корану» А. С. Пушкина), оказываясь одновременно стилизациями. Подражания древним («антологические стихи») — весьма распространенная форма поэзии допушкинской и пушкинской эпох.

Если в стилизациях и подражаниях автор стремится к адекватности воссоздания определенной художественной манеры и от нее не дистанцируется, то свойства пародии определяются отчужденностью писателя от предмета имитации. *Пародии* — это перелицовки предшествующих литературных фактов, будь то отдельные произведения или « типовые » явления писательского творчества (жанры, стилевые установки, укорененные художественные приемы). Они знаменуют добродушное вышучивание либо ироническое, а то и саркастическое осмеяние пародируемого. Пародии, как правило, строятся на резком несоответствии их предметно-тематического и речевого (стилистического) планов. Это особый жанр, который, в отличие от всех иных (как серьезных, так и смеховых), направлен на саму литературу, но не на внехудожественную реальность, а потому сущностно вторичен. Пародия в состоянии существовать лишь за счет «непародийной» литературы, питаясь ее соками. Недаром ее называют «антижанром».

Пародийное начало в искусстве неоднократно вызывало к себе недоверие. Так, во второй части «Фауста» один из персонажей маскарада (вероятно, выражая мысль самого Гете) говорит:

...искусственность пародий
Скромности наперекор
Следует крикливой моде
И причудой тешит взор,
Заплетая в кудельки
Золотые лепестки.

(Пер. Б. Л. Пастернака)

Сходные мысли — в одной из статей Гете: «У древних мы никогда не встречаемся с пародийностью, которая бы снижала и опошляла все высокое и благородное, величественное, доброе и нежное, и, если народ находит в этом удовольствие, это верный сим-

¹ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 173.

птом того, что он на пути к нравственному упадку»¹. Суждения великого немецкого поэта о пародии, на наш взгляд, имеют серьезные резоны, а вместе с тем излишне жестки (да и не вполне точны применительно к древнегреческой словесности). Достойной и высокое признание пародии — отвергать и осмеивать все исчерпавшее себя и мертвенное в литературе и искусстве, а также в текстах иного рода. К тому же пародийные произведения способны воплощать благое начало непринужденной веселости, артистизма и игровой легкости. Таковы многочисленные литературно-полемические выходки поэтов пушкинской эпохи, позже — язвительная шутовость Козьмы Пруткова.

Жанр пародии проходит через всю историю всемирной литературы. Один из ранних его образцов — древнегреческая поэма-пародия «Война мышей и лягушек» (VI в. до н. э.), осмеившая высокий эпос. Пародия занимает заметное место в истории русской литературы. Огромное количество пародийных откликов вызвала баллада Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812). Жанром-фаворитом оказалась пародия в литературной жизни 1920-х годов.

Пародийное начало присутствует в литературе и за пределами пародии как таковой. Оно ощутимо и весомо в таких произведениях, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Руслан и Людмила» и «Повести Белкина» А. С. Пушкина, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Пародия сроден и нередко ее функцию выполняет *центон* (лат. cento — одежда или одеяло из разноцветных лоскутов) — стихотворение, состоящее из ранее написанных строк. Например:

Буду петь, буду петь, буду петь
Многоярусный корпус завода
И кобылок в просторах свободы,
Чтоб на блоке до Блока вскрипеть.

Это четверостишие И. Л. Сельвинского — эпиграмма на А. А. Жарова. Оно сложено из строк С. А. Есенина, А. А. Блока, Н. А. Некрасова, С. И. Кирсанова.

Оригинальную теорию пародии в 1920-е годы разработал Ю. Н. Тынянов в статьях «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» и «О пародии». Рассматривая этот литературный феномен как аналог карикатуры в графике и живописи, ученый утверждал, что пародия значима прежде всего как рычаг литературной борьбы. По его словам, задача пародии — «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы». «Пародийные произведения, — писал Тынянов, — обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям». И отмечал как родство пародии и стилизации, так и их различие:

¹ Гете И. В. О пародии у древних (1824)// Гете И. В. Об искусстве. С. 473.

«...от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»¹.

Сказ в отличие от стилизации и пародии ориентирован на речь «внелитературную»: устную, бытовую, разговорную, которая при этом является неавторской. По словам М. М. Бахтина, «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие,— на устную речь»².

Важнейшее, сущностное свойство сказа — «установка на воспроизведение разговорного монолога героя-рассказчика», «имитация “живого” разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия»³. Эта форма повествования как бы возвращает произведения в мир живого языка, освобождает их от привычных литературных условностей. Главное же, сказ более, чем укорененное в письменной традиции повествование, привлекает внимание к носителю речи — рассказчику, выдвигая на первый план его фигуру, его голос, присущую ему лексику и фразеологию. «Принцип сказа требует,— отмечал Б. М. Эйхенбаум,— чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступать как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на устное слово»⁴. При этом сказ обычно предстает как доверительная, задушевная, *негромкая беседа* с читателем. Он не имеет ничего общего с речью риторической.

Яркими образцами сказа являются «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, рассказы великого знатока русской народной речи В. И. Даля, «Сказ <...> о Левше...», «Очарованный странник», «Запечатленный ангел» Н. С. Лескова; в начале нашего столетия — проза А. М. Ремизова (например, «Посолонь»), Е. И. Замятина, Б. А. Пильняка, Вс. И. Иванова, М. М. Зощенко. Тяга к сказу в 1910—1920-е годы, по словам Б. М. Эйхенбаума, властно захватила прозу, что свидетельствовало «о неудовлетворенности традиционной литературной речью»⁵. В более близкое нам время к сказовой форме обращались Б. В. Шергин, С. Г. Писахов, П. П. Бажов («Малахитовая шкатулка»), В. И. Белов («Вологодские бухтины»). Черты сказа явственны в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин».

Диапазон содержательных функций сказового повествования весьма широк. Здесь могут осмеиваться узорь и «клишированность» сознания мещанина и обывателя, ярчайший пример чему — новеллика Зощенко, но чаще (у раннего Гоголя, Даля, Лескова, Бе-

¹ См.: *Гынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 310, 294, 201.

² *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 327.

³ *Каргашин И. А.* Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 12.

⁴ *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза//*Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет. С. 419.

⁵ Там же. С. 422.

лова) запечатлевается и поэтизируется мир людей, укорененных в традиции народной культуры: их неподдельно живая веселость, острый ум, своеобычность и меткость речи. Сказ предоставил «народной массе возможности заговорить непосредственно от своего имени»¹.

§ 3. РЕМИНИСЦЕНЦИЯ

Этим термином обозначаются присутствующие в художественных текстах «отсылки» к предшествующим произведениям или их группам, напоминания о них. Реминисценции, говоря иначе, — это образы литературы в литературе. Наиболее распространенная форма реминисценции — цитата, точная или неточная; «закавыченная» или остающаяся неявной, подтекстовой. Реминисценции могут включаться в произведения сознательно и целеустремленно либо возникать независимо от воли автора, произвольно («литературные напоминания»).

К числу неявных, лишь угадываемых реминисценций принадлежит слово «нищие» в стихотворении 1915 года, открывающем ахматовскую книгу «Белая стая» (четверть века спустя, по свидетельству Л. К. Чуковской, А. А. Ахматова назвала его лучшим из всех ею написанных стихов):

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем,—
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

В сочетании с опорным местоимением множественного числа «мы», «у нас», «наше» взамен преобладающих в лирике (в том числе ахматовской) «я» и «ты» слова «нищий» и «бывшее богатство» обретают смысл исторический, а все стихотворение — звучание гражданское, едва ли не публицистическое. И возникают ассоциации с широким потоком суждений писателей в предреволюционные годы о будто бы извечных российских убожестве и бедности, чему отдали дань и Бунин, и Горький, в какой-то мере — Чехов с его «Мужиками», и Блок с памятными всем словами о любви к «нищей России» с ее серыми избами («Опять, как в годы золотые...», 1908).

Реминисценции знаменуют либо приятие и одобрение писателем его предшественника, следование ему, либо, напротив, спор с ним и пародирование ранее созданного текста: «...при всем многообразии цитации разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом

¹ Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 9.

услышать авторское (согласие или несогласие с этим чужим словом)»¹.

Сфера реминисценций значительно шире области цитирования как такового. Реминисценциями нередко становятся простые упоминания произведений и их создателей вкуче с их оценочными характеристиками. Так, в шестой главе первой части романа М. де Сервантеса священник и цирюльник разбирают книги, читанные Дон Кихотом, чтобы часть их сжечь, и беседуют о них, так что образ литературы (преимущественно рыцарских романов) создается при полном отсутствии цитирования.

Реминисценциям как единичным звеньям словесно-художественных текстов одноприродны заимствование сюжетов, введение персонажей ранее созданных произведений, подражания, а также вольные переводы иноязычных произведений, у истоков которых в русской классической поэзии — стихотворения и баллады В. А. Жуковского.

Собственно литературным реминисценциям родственны и отсылки к созданиям иных видов искусства как реально существующим (величественный памятник готической архитектуры в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» или моцартовский «Реквием» в маленькой трагедии А. С. Пушкина), так и вымышленным («Портрет» Н. В. Гоголя или «Доктор Фаустус» Т. Манна, пространно «рисующие» живописные и музыкальные творения). О живописи немало говорится в «Итальянских стихах» А. Блока, музыкальные образы лежат в основе его цикла «Кармен»; вне настойчивых обращений к мотивам зодчества непредставимо творчество О. Э. Мандельштама: «Я с Музой зодчего беседую опять...» (из чернового варианта стихотворения «Адмиралтейство»). По словам Д. С. Лихачева, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой «принадлежит к числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями»².

Реминисценции составляют одно из звеньев содержательной формы литературных произведений. Они воплощают (реализуют) культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, их потребность в художественно-образном отклике на явления предшествующего искусства, прежде всего словесного. Выражая осмысление и оценку литературных фактов, реминисценции нередко оказываются неким подобием литературно-критических выступлений — своего рода критикой-эссеистикой, вторгшейся в мир собственно художественных текстов, что явственно в «Евгении Онегине» Пушкина (например, суждения об оде и элегии), «Бедных

¹ Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма//Russian literature. 1974. N 7/8. P. 71.

² Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь//Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981. С. 173.

людях» Достоевского (где Макар Девушкин, по-видимому, выражая мнение писателя, восторженно отзывается о пушкинском «Станционном смотрителе» и недоброжелательно — о гоголевской «Шинели»), в циклах стихов М. И. Цветаевой и Б. Л. Пастернака, посвященных Александру Блоку.

Реминисценции глубоко значимы в художественной словесности разных эпох. Так, в произведениях русской литературы (не только древней, но и Нового времени) нет числа прямым и косвенным отсылкам к каноническим христианским текстам¹. Обильны и весьма разнообразны обращения писателей к шедеврам предшествующей художественной литературы. Нескончаемы отклики на «Божественную комедию» А. Данте, «Дон Кихота» Сервантеса, «Гамлета» Шекспира, на «Медного всадника» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, на творения Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

В творчестве писателей, в том числе крупных, оригинальных, наличествует огромное количество реминисценций из самых разных источников. Так, произведения Пушкина — его лирика, поэмы, «Евгений Онегин», «Повести Белкина» — до предела насыщены отсылками (часто неявными) к литературе как отечественной, так и западноевропейской, в том числе современной поэту. Здесь заново оживают Данте, Шекспир, Байрон, Державин; присутствуют К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский и многие другие. В бесконечно разнообразных пушкинских реминисценциях ощутимы и благодарное приятие поэтом искусства предшественников и современников, и творческая полемика с ними, и осмеяние позднеклассицистических и сентиментально-романтических стереотипов, штампов, клише.

Обратимся к повести «Станционный смотритель», где Пушкин порой посмеивается над литературной неискушенностью И. П. Белкина, «подставного» автора. Вот рассказчик выслушал горестный, сопровождавшийся слезами рассказ Самсона Вырина о том, как он потерял единственную дочь. Далее читаем (реминисцентные обороты мы выделили курсивом): «Слезы *сии* отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования; но, как бы то ни было, они *сильно тронули мое сердце*. С ним расставшись, долго не мог я забыть старого смотрителя, *долго думал я о бедной Дуне...*». Напомним: из рассказа Вырина явствует, что Дуня — вовсе не «бедная»: живет в богатстве и роскоши, любима Минским и любит его сама. Здесь обращают на себя внимание и воспроизведение мотива, кочевавшего из одной сентиментальной повести в другую (рассказчик-путешественник, обогатившийся очередной печально-трогательной историей, предается в дороге «долгим» размышлениям о ней), и стилистическая несовместимость лексики,

¹ См.: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 1—3. Петрозаводск, 1994, 1998, 2001.

характеризующая наивное литературное сознание Белкина (соседство в одной фразе архаически-приподнятого оборота «слезы сии» и сентименталистского стереотипа «сильно тронули мое сердце» с сугубо прозаическими стаканами пунша, которые «вытянул» зритель), и связанная с этой подробностью беспомощная оговорка рассказчика (как бы то ни было, он сердечно тронут), и, главное, неприменимость к участи Дуни заштампованного эпитета «бедная» (современнику Пушкина вспоминались не только карамзинская бедная Лиза, но и следовавшие за ней «несчастные» Маши, Маргариты и т. д.). Подобный же «огрех» Белкина-литератора лукаво осмеян Пушкиным и в последнем эпизоде повести: «В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба» и сообщила, что зритель умер. Близкое соседство стилистически полярных словосочетаний «бедная Дуня» и «толстая баба» весьма забавно. В приведенных эпизодах белкинского цикла (число примеров можно немножко увеличить) явно сказались пушкинская склонность к реминисценциям игрового, шутливо-пародийного характера. Знаменательный факт: по возвращении из Болдина в 1830 г. Пушкин сообщил П. А. Плетневу, что Баратынский, читая белкинские повести, «ржет и бьется»¹. По-видимому, этот бурный смех вызвали именно реминисценции.

Реминисценции весьма существенны и в послепушкинской литературе. Так, явные и неявные отсылки к творчеству Гоголя многочисленны в произведениях Достоевского. Но наиболее настойчивы обращения русских писателей к Пушкину и его текстам. Свою, если так можно выразиться, реминисцентную историю имеют и лирические стихотворения великого поэта, и «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Пушкинские творения, осознаваемые писателями прежде всего как высочайшие образцы искусства, порой становятся поводами для фамильярных перелицовок. Так, в главе поэмы «Хорошо!», посвященной политической беседе Милюкова и Кусковой, В. В. Маяковский пародирует разговор Татьяны с няней. И. А. Бродский резко трансформирует текст стихотворения «Я вас любил...», чтобы выразить свой беспощадно жесткий взгляд на человека:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. <...>

И далее (в том же шестом стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»):

Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими — но не даст!

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 324.

В литературе последних двух столетий, освободившейся от традиционалистского «одногласия», от жанрово-стилевых норм, правил, канонов, реминисценции обрели особенно большую значимость. По словам И. Ю. Подгаецкой, «поэзия XIX века начинается там, где «свое» и «чужое» поняты как проблема»¹. Добавим к этому: литературные реминисценции знаменуют обсуждение «своего» и «чужого» как в поэзии, так и в прозе, и не только в XIX, но и в XX в.

Искусство слова близких нам эпох реминисцентно в разной мере. Отсылки к литературным фактам — неотъемлемый и, больше того, доминирующий компонент произведений В. А. Жуковского (едва ли не все *свое* сказано им по поводу *чужого* и по его следам). Реминисценции обильны и разнообразны у А. С. Пушкина, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама. Но они далеко не столь значимы у Л. Н. Толстого, А. А. Фета, С. А. Есенина, М. М. Пришвина, А. И. Солженицына, В. Г. Распутина: постигаемая этими художниками слова реальность чаще всего удалена от мира литературы и искусства.

Внутренней нормой литературного творчества XIX—XX столетий является *активное присутствие* в нем реминисценций. Изолированность писателей и их произведений от опыта предшественников и современников, конечно же, нежелательна. Однако и гипертрафированная, самодовлеющая реминисцентность, сопряженная с замкнутостью литературы в мире собственно художественных интересов, для культуры и самого искусства отнюдь не благоприятна. Эта мысль воплощена в романе Р. Музиля «Человек без свойств». Здесь автор, по его словам, поставил своей задачей показать людей обезличенных, «сплошь составленных из реминисценций, о которых они не подозревают»².

Сходные мотивы настойчиво звучат в романе-хронике М. Горького «Жизнь Клима Самгина», персонажи которого, включая центрального, живут в мире «чужих слов», «засыпаны» их «сугробами», а потому и сами «чадят словами», становясь «системами фраз, не более того». Аналогичен ряд иронических суждений М. М. Пришвина о том, что он называл «засмысленностью», — о всецелой, а потому односторонней и даже ущербной погруженности человека (в частности — художника) в мир чужих мыслей и слов, которые уведут его от живой жизни. Недоверие к «книжной культуре» и «принципу цитатности» неоднократно выражалось в поэзии Блока. Оно явственно сказалось в свободных стихах второго тома: «Она пришла с мороза...», «Когда вы стоите на моем пути...». В последнем поэт обращается к пятнадцатилетней девушке со словами:

<...> я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,

¹ Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 201.

² Цит. по: Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 309.

Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Было справедливо сказано, что цитата у Блока «несет в себе одновременно и запас “ядов культуры” и высокий пафос *Vita nuova*»¹.

Реминисцентный пласт литературных произведений, при всей его огромной значимости, не нуждается в абсолютизации, в рассмотрении его как некоего неперемного центра писательского творчества: поистине художественное произведение с необходимостью отмечено прямыми контактами не только с предшествующей литературой, но и с «внехудожественной» реальностью. Знаменательны слова одного из русских философов-культурологов нашего столетия: звуки Пушкина вдохновлялись русской (Жуковский) и мировой литературой (античность, Гораций, Шекспир, Байрон), «но еще, может быть, больше — кремлевским пожаром, снегами и битвами 1812 года, и судьбами русского народа, и <...> русской деревней и няней»². Напомню также резкие слова А. А. Ахматовой о критиках творчества Н. С. Гумилева: «Глухонемые <...> литературоведы, совершенно не понимают, что читают, и видят Парнас и Леконт-де-Лиля там, где поэт истекает кровью. <...> Его страшная сжигающая любовь выдается за леконтделилевщину. <...> Неужели вся история литературы строится таким манером?»³

§ 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Этот термин ввела в обиход Ю. Кристева, французский филолог постструктуралистской ориентации. Разрабатывая теорию текста, она опиралась на бахтинские концепции чужого слова и диалогичности, а в то же время с ними полемизировала. Кристева утверждала: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* (т. е. диалогического контакта, или межличностного общения.— В. Х.) встает понятие *интертекстуальности*». И еще: «литературное слово» — это «место пересечения текстовых плоскостей», «<...> диалог различных видов письма»⁴.

Позже на термин «интертекстуальность» активно опирался Р. Барг: «Текст — это раскавыченная цитата», «текст существует лишь в силу

¹ Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока//Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 416.

² Арсеньев Н. С. О лирическом стиле и некоторых лирических темах Пушкина// Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, Т. 9. С. 85.

³ Ахматова А. А. Н. С. Гумилев — самый непрочитанный поэт XX века//Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2001. С. 91, 100.

⁴ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967)//Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 429, 428.

межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»¹. В энциклопедической статье «Текст» он писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д.— все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»².

Понимание Ю. Кристевой и Р. Бартом текста (в том числе художественного) как средоточия ранее бытовавших речевых и языковых единиц, которые входят в него независимо от воли говорящего (автора), является оригинальным и во многом плодотворным для научной мысли: французские ученые обратились к той грани художественной непреднамеренности (см. с. 66—68), которая ранее оставалась вне поля зрения ученых. Мозаика бессознательных и автоматизированных цитаций весьма характерна для произведений эпигонских и эклектических (напомним сказанное выше о пушкинском Белкине), для литературы массовой, низовой, наивно не различающей языковых кодов, стилей, жанрово-речевых манер (цитату из повести о милорде Георге, где возвышенно-патетическая лексика забавно соседствует с упоминанием о «прекрасной рож» «жестоко-сердного обманщика», мы уже приводили — см. с. 149).

Вместе с тем интертекстуальность порой становится достоянием творчества писателей крупных и оригинальных. «Я давно перестала делить стихи на свои и чужие, поэтов — на «тебя» и «меня», — писала М. Цветаева Вл. Ходасевичу в 1934 г. — Я не знаю авторства»³. Аналогичным образом преломлялись народная речь и язык фольклорных жанров у А. В. Кольцова, С. А. Есенина, С. А. Клычкова, Н. А. Клюева.

Иную, игровую природу имеет интертекстуальность постмодернистских произведений, на которые и ориентирована концепция Ю. Кристевой и Р. Барта. «Постмодернистская чувствительность», сопряженная с предствлением о мире как о хаотическом, лишенном ценности и смысла, открывает заманчивую перспективу языковым играм: абсолютно вольному, ничем не стесненному, самодовле-

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 486, 428.

² Цит. по: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М., 1996. С. 218.

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Письма. М., 1995. Т. 7. С. 466.

ющему и притом часто ироническому оперированию ранее созданными текстами.

Однако интертекстуальность (если понимать ее по Кристевой и Барту — как «мозаику» цитаций «бессознательных и автоматических») в художественной словесности далеко не универсальна хотя бы по одному тому, что литературные реминисценции, о которых говорилось выше, чаще всего знаменуют активность творческой мысли писателей.

В современном литературоведении термин «интертекстуальность» широко употребителен и весьма престижен. Им часто обозначается общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам.

Понятие межтекстовых связей («схождений») как явления многопланового, намного обогнав свою эпоху, намечил в 1920-е годы Б. В. Томашевский. Вопрос о воздействии одних писателей на других, с сожалением говорил ученый, нередко «сводится к изысканию в текстах “заимствований” и “реминисценций”». Он утверждал, что насущной задачей литературоведения является различение разных родов (типов) текстовых схождений. Это, во-первых, «сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя», определенным образом освещающие (трактующие) ранее созданные произведения. Во-вторых, это «бессознательное воспроизведение литературного шаблона». И наконец, в-третьих, это «случайное совпадение». Без разграничений такого рода, полагал Томашевский, «параллели носят характер сырого материала, небезполезного для исследования, но мало говорящего уму и сердцу». И замечал, что «выискивание этих параллелей» вне уяснения их характера, сути, функции «напоминает некий род литературного коллекционерства»¹.

Со всем этим трудно не согласиться. К сказанному Б. В. Томашевским добавим: присутствующие в словесно-художественном произведении, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы их ни называть: неавторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы, как имеющие собственно *художественную* функцию.

§ 5. СЛОВО НЕАВТОРСКОЕ И АВТОРСКОЕ

Не адекватные сознанию писателя речевые единицы (т. е. неавторские, «чужие» слова), как видно из сказанного, в литературе широко распространены и глубоко значимы. Они нередко теснят, а то и

¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин — читатель французских поэтов//Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 210—213.

устраняют вовсе прямое слово писателя. Об этом нивелировании собственно авторской речи и даже об ее отсутствии писал М. М. Бахтин, что, на наш взгляд, было неоправданным преувеличением: «Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения»¹. Парадоксально резкое суждение ученого нуждается в корректировке. Оно справедливо (и то с оговорками) применительно только к таким словесно-художественным формам, как ролевая лирика, сказ, пародия, стилизация, произведения с «подставным» автором (каковы, например, пушкинские «Повести Белкина»), а также драмы, где говорят *только* действующие лица. В произведениях перечисленного ряда позиция писателя, как правило, выражается опосредованно, не реализуясь в собственно авторских высказываниях. Иное дело — речь неперсонифицированного повествователя (скажем, в романах Л. Н. Толстого), которую весьма затруднительно назвать неавторской, главное же — «автопсихологическая» лирика, являющаяся *прямым* самораскрытием поэта.

Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой.
Сами участники грозного пира,
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира
Будем читать над свинцовой рекой;
Лучше сегодня голубку Джульетту
С пенъем и факелом в гроб провожать,
Лучше заглядывать в окна к Макбету,
Вместе с наемным убийцей дрожать,—
Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать!

(А. А. Ахматова. «Лондонцам», 1940)

Вряд ли есть основания говорить о молчании автора этого стихотворения (как и нескончаемого ряда иных лирических творений): здесь *впрямую* выражено испытанное поэтом чувство боли и ужаса, которое порождалось тем, что творилось в те времена.

Не являются дистанцированными от автора и ему чуждыми также многие высказывания его персонажей. Писатель нередко «порушает» выразить свое мироотношение, свои взгляды и оценки героям. Так, в монологах маркиза Позы («Дон Карлос») ясно ошутим голос самого Ф. Шиллера, а Чацкий в немалой степени является рупором идей А. С. Грибоедова. Позиция Ф. М. Достоевского явлена в ряде высказываний Шатова, Мышкина, а также Алеши Карамазова, который, выслушав сочиненного старшим братом «Великого инквизитора», горестно восклицает: «А клейкие листочки, а дорогие моги-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 353.

лы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь? <...> С таким адом в груди и в голове разве это возможно?» И мы, читатели, не сомневаемся, что именно автора мучительно тревожит судьба Ивана Карамазова и подобных ему духовных скитальцев.

Присутствующие в словесно-художественном тексте высказывания, согласующиеся с авторской позицией и ее выражающие, вместе с тем никогда не исчерпывают того, что передано писателем. Литературное произведение правомерно охарактеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. Монолог этот принципиально отличается от ораторских выступлений, публицистических статей, эссе, философских трактатов, где безусловно и необходимо доминирует прямое авторское слово. Он являет собой своеобразное *надречевое* образование — как бы «сверхмонолог», компонентами которого служат высказывания действующих лиц, повествователей и рассказчиков. В лирике же (исключая ролевою) подобного рода обращенные монологи принадлежат одновременно и самим поэтам, и так называемым лирическим героям.

6. КОМПОЗИЦИЯ

§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, — это взаимная *соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств*. Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направленно «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия.

Термин произошел от латинского глагола *componere*, что значит складывать, строить, оформлять. Слову «композиция» в его применении к плодам литературного творчества в большей или меньшей мере синонимичны такие слова, как «конструкция», «диспозиция», «компоновка», «организация», «план».

Композиция осуществляет единство и целостность художественных творений. Это, утверждает П. В. Палиевский, — «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое. <...> Ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи»¹.

К сказанному добавим, что совокупность композиционных приемов и средств стимулирует и организует восприятие литературного произведения. Об этом (вслед за кинорежиссером С. М. Эйзенштей-

¹ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 425.

ном) настойчиво говорят А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, опираясь на предложенный ими термин «прием выразительности». По мысли этих ученых, искусство (в том числе словесное) «являет мир сквозь призму приемов выразительности», которые управляют реакциями читателя, подчиняют его себе, а тем самым — творческой воле автора»¹. Опыты систематизации композиционных средств как «приемов выразительности», на сегодняшний день еще предварительные, весьма перспективны.

Фундаментом композиции является организованность (упорядоченность) вымышленной и изображенной писателем реальности, т. е. структурные аспекты самого мира произведения. Но главное и специфическое начало художественного построения — это способы «подачи» изображенного, а также речевых единиц. Композиционные средства составляют своего рода систему, к «слагаемым» (элементам) которой мы и обратимся.

§ 2. ПОВТОРЫ И ВАРИАЦИИ

Без повторов и их подобию («полуповторы», вариации, дополняющие и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. Эта группа композиционных приемов служит выделению и акцентированию наиболее значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте.

Решающую роль придавал повторам Р. О. Якобсон. Сославшись на древнеиндийский трактат «Натьяшастра», где о повторе говорилось как об одной из основных фигур речи (наряду со сравнением и метафорой), он утверждал: «Существо поэтической ткани состоит в периодических возвратах»².

Вот замечательное стихотворение М. И. Цветаевой, где на протяжении шестнадцати строк развернута целая симфония повторов (стержневое слово «август» звучит семь раз):

Август — астры,
Август — звезды,
Август — грозди
Винограда, и рябины
Ржавой — август!

Полновесным, благосклонным
Яблоком своим имперским,
Как дитя, играешь, август.
Как ладонью, гладишь сердце

¹ См.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 297, 25—31.

² Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 124—125, 99.

Именем своим имперским:
Август! — Сердце!

Месяц поздних поцелуев,
Поздних роз и молний поздних!
Ливней звездных —
Август! — Месяц
Ливней звездных!

Прямые, буквальные повторы не просто доминировали в исторически ранней песенной лирике, но, можно сказать, составляли ее существо. «До сих пор еще,— утверждал один из учеников и последователей А. Н. Веселовского,— мы находим у различных некультурных народов <...> песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся в бесконечном повторении какого-либо восклицания, слова. <...> Повторяется одна и та же ритмическая фигура, ибо она гипнотически влияет на исполнителей»¹.

Широко распространены повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул (клише) также в традиционной эпической поэзии, в частности в «Песни о Роланде». Истоки эпических повторов А. Н. Веселовский усмотрел в народных песнях, которые пелись поочередно вдвоем (исполнение антифоническое) либо «друг за другом несколькими певцами», воспроизводившими одни и те же предметы². Нечто подобное исторически раннему эпосу явственно и в других жанрах (сказках, балладах). Так, в пушкинской «Сказке о царе Салтане», наследующей фольклорную традицию, по несколько раз повторен ряд текстовых эпизодов: «Ветер на море гуляет/И кораблик подгоняет»; «Ветер весело шумит,/Судно весело бежит». Повторы в пушкинской сказке не всегда буквальны. Часто они смыкаются с вариациями и в них переходят. Вновь и вновь обращаясь к уже сказанному, поэт каждый раз что-то меняет и добавляет. Таковы рассказы о чудесах на острове, где княжит Гвидон: о тридцати трех богатырях и белке, которая «песенки поет,/Да орешки все грызет». Потешая читателя, автор описывает затейницу белку пять раз, неизменно дополняя картину. Со временем мы узнаем и то, что белка «с присвисточкой поет/При честном при всем народе:/Во саду ли, в огороде»; и то, что «отдает ей войско честь». Белка в княжестве Гвидона выглядит все забавнее и чудеснее. Подобные повторы связаны с усилением, которое именуется *градацией*. Сходное соединение повтора с усилением (на уровне сюжета) — в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке»: претензии старухи, заявленные старику и рыбке, возрастают до тех пор, пока история не возвращается к своему началу — к разбитому корыту...

¹ Шишмарев В. Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм. Припев и аналитический параллелизм//Журнал Министерства народного просвещения. 1901. Декабрь. Ч. 188. С. 269—270.

² См.: Веселовский А. Н. Эпические повторения как хронологический момент// Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 93.

Весьма богаты и разнообразны повторы (как буквальные, строгие, так и в облике вариаций) в лирической поэзии. Они тщательно исследованы в специальной работе В. М. Жирмунского¹. Разного рода *анафоры* (единоначатия) нередко определяют построение стихотворения, составляя анафорическую композицию. Таково, например, известное стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», где начальный синтаксический оборот повторен трижды: первая строфа — о желтеющей ниве, вторая — о серебристом ландыше, третья — о студеном ключе; и только после троекратного анафорического повтора звучит финальная фраза:

Тогда смиряется в душе моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Широко распространены также повторяющиеся концовки строф и синтаксических конструкций (*эпифоры*). Вспомним строфический финал «Моей родословной» А. С. Пушкина («Я просто русский помещанин»; «Я помещанин, я помещанин»; «Я, слава Богу, помещанин»; «Нижегородский помещанин»). Среди концовок выделимы припевы (*рефрены*) — концовки, «обособившиеся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении»².

Повторами и полуповторами изобилуют произведения традиционных, канонических жанров (таково клишированное «микроописание» утренней зари, нередкое на страницах гомеровской «Одиссеи»: «Встала из мрака молодая с перстами пурпурными Эос»). Присутствуют они и в литературе близких нам эпох, освободившейся от всяческих стереотипов и канонов. Так, Л. Н. Толстой в «Войне и мире» не устаёт напоминать о лучистых глазах княжны Марьи, о неповоротливости и рассеянности Пьера Безухова. Благодаря подобным повторам не очень приметные звенья предметности произведения обретают рельефность и художественную весомость.

§ 3. МОТИВ

Это слово укоренено едва ли не во всех новоевропейских языках и восходит к латинскому глаголу *moveo* (двигаю). Оно стало термином ряда научных дисциплин (психология, языковедение и др.), в частности литературоведения, где имеет достаточно широкий диапазон смыслов: существует целый ряд теорий мотива, между собой далеко не всегда согласующихся³. Мотив как явление художествен-

¹ См.: Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

² Там же. С. 492.

³ См.: Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999; Он же. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.

ной словесности тесно соприкасается и пересекается с повторами и их подобиями, но им далеко не тождествен.

Исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом. Мотив — это *компонент произведений, обладающий повышенной значимостью* (семантической насыщенностью). А. А. Блок писал: «*Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует произведение*»¹. То же самое правомерно сказать о некоторых словах и обозначенных ими предметах в романах, новеллах, драмах. Они и являются мотивами.

Мотивы активно причастны теме и концепции (идее) произведения, но их не исчерпывают. Являя собой, по словам Б. Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», они «характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений»². Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или предстать как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Прибегнув к иносказанию, скажем, что сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидимым курсивом, который подобает ощутить и распознать чуткому читателю и литературоведу-аналитику. Важнейшая черта мотива — его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно и порой оставаться загадочным.

Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой. В этой надындивидуальной стороне они составляют один из важнейших предметов исторической поэтики (см. с. 382—383).

Начиная с рубежа XIX—XX вв. термин «мотив» широко используется при изучении сюжетов, особенно исторически ранних, фольклорных. Так, А. Н. Веселовский в своей незавершенной «Поэтике сюжетов» говорил о мотиве как о простейшей, неделимой единице повествования, как о повторяющейся схематической формуле, лежащей в основу сюжетов (первоначально — мифа и сказки). Таковы, приводит примеры мотивов ученый, похищение солнца или красавицы, иссохшая в источнике вода и т. п.³ Мотивы здесь не столько соотносятся с отдельными произведениями, сколько рассматриваются

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. С. 84.

² Путилов Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 84.

³ См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 301.

как общее достояние словесного искусства. Мотивы, по Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы. В осторожной, предположительной форме ученый утверждал: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего <...>? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их <...> новым пониманием жизни <...>?»¹ Основываясь на разумении мотива как первоэлемента сюжета, восходящем к Веселовскому, ученые Сибирского отделения Российской Академии наук ныне работают над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы².

На протяжении последних десятилетий мотивы стали активно соотноситься с индивидуальным творческим опытом, рассматриваться в качестве достояния отдельных писателей и произведений. Об этом, в частности, свидетельствует опыт изучения поэзии М. Ю. Лермонтова³.

Внимание к мотивам, таящимся в литературных произведениях, позволяет понять их полнее и глубже. Так, некими «пиковыми» моментами воплощения авторской концепции в известном рассказе И. А. Бунина о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубинно взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» бунинского шедевра и одновременно — выражением философического представления писателя о бытии и участи человека. Холод сопровождает Олю Мещерскую не только зимой, но и летом; он царит и в обрамляющих сюжет эпизодах, изображающих кладбище ранней весной. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Один из мотивов толстовского романа-эпопеи «Война и мир» — душевная мягченность, нередко сопряженная с чувствами благодарности и покорности судьбе, с умилением и слезами, главное же — знаменующая некие высшие, озаряющие моменты жизни героев. Вспомним эпизоды, когда старый князь Болконский узнает о смер-

¹ См.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 40.

² См.: *Тюпа В. И.* Тезисы к проекту словаря мотивов//Дискурс. № 2. Новосибирск, 1996.

³ См. статьи под заголовком «Мотивы» в: *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. Заметим, что мотивам и воплощаемым в них темам было немало внимания уделено в лекциях М. М. Бахтина (1922—1927), особенно — при обращении к поэзии Серебряного века. См.: *Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы.* Записи Р. М. Миркиной//*Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 213—427.

ти невестки; раненого князя Андрея в Мытищах. Пьер после разговора с Наташей, ощущающей себя непоправимо виноватой перед князем Андреем, испытывает какой-то особенный душевный подъем: говорит о его, Пьера, «расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе». А после плена Безухов спрашивает у Наташи о последних днях Андрея Болконского: «Так он успокоился? Смягчился?»

Едва ли не центральный мотив «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова — свет, исходящий от полной луны, тревожащий, будоражащий, мучительный. Этот свет так или иначе «задевает» ряд персонажей романа. Он связан прежде всего с представлением о мучениях совести — с обликом и судьбой однажды испугавшегося за свою «карьеру» Понтия Пилата.

В блоковском цикле «Кармен» функцию мотива выполняет слово «измена». Оно запечатлевает поэтическую и одновременно трагическую душевную стихию. Мир измен здесь связывается с «бурей цыганских страстей» и уходом от отчизны, сопрягается с неизъяснимым чувством грусти, с «черной и дикой судьбой» поэта, а вместе с тем — с чарой безграничной свободы, вольного полета «без орбит»: «Это — музыка тайных измен?/Это — сердце в плену у Кармен?»

Один из важнейших мотивов творчества Б. Л. Пастернака — *лицо*, которое поэт усматривал не только в сохранявших верность себе людях, но также в природе и высшей силе бытия¹. Этот мотив стал ведущей темой поэта и выражением его нравственного *credo*. Вспомним последнюю строфу стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...»:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только — до конца.

Заметим, что термин «мотив» используется и в несколько ином значении, нежели то, на которое мы опираемся. Так, мотивами нередко называют темы и проблемы творчества писателя (например, нравственное возрождение человека; алогизм существования людей). В современном литературоведении бытует также представление о мотиве как «внеструктурном» начале — как о достоянии не текста и его создателя, а ничем не ограниченной мысли толкователя произведения. Свойства мотива, утверждает Б. М. Гаспаров, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» — в зависимости от того, к каким контекстам творчества писателя обращается ученый. Так понятый мотив осмысливается в качестве «основной единицы анализа», — анализа, который «принципиально отказывается от понятия

¹ См.: Пруайяр Ж. «Лицо» и «личность» в творчестве Бориса Пастернака (пер. с фр.)//Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.

фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста¹.

Но какие бы смысловые тона ни придавались в литературоведении слову «мотив», остаются самоочевидными неотменимая значимость и подлинная актуальность этого термина, который фиксирует прежде всего реально (*объективно*) существующую грань литературных произведений.

§ 4. ДЕТАЛИЗИРОВАННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И СУММИРУЮЩИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ. УМОЛЧАНИЯ

Художественно воссоздаваемая предметность может подаваться обстоятельно, детализированно, в подробностях или, напротив, обозначаться суммирующе, итогово. Здесь правомерно воспользоваться терминами кинематографистов: жизненные явления воспроизводятся либо «крупным планом», либо «общим планом». Распределение и соотношенность крупных и общих планов составляют весьма существенное звено построения и литературных произведений.

Из предметно-психологической сферы, нередко весьма широкой, о которой автор так или иначе осведомляет читателя, он выделяет, как бы «высвечивает» ее отдельные звенья, выдвигая их на авансцену произведения. «Читая, — заметил В. В. Набоков, — мы должны замечать и делить детали. Лунный свет обобщений — вещь хорошая, но лишь после того, как любовно собраны все солнечные мелочи книги»².

Дополняя сказанное Набоковым, заметим, что за пределами «мелочей», подробностей, деталей находятся не только впрямую формулируемые писателем обобщения, но и краткие «итоговые» сообщения о каких-то фактах, остающихся как бы на периферии произведения. Примеров тому нет числа. Вспомним хотя бы описание в «Вишневом саде» парижской жизни Раневской (монолог Ани в первом акте) или торгов, на которых был продан сад (слова Лопахина в третьем действии).

Детализированные картины, играющие, как правило, главную роль в литературном творчестве, могут строиться по-разному. В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо одного явления, в других — соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах весьма разнородную предметность. Так, И. С. Тургенев, а еще более И. А. Гончаров были склонны к неторопливому и обстоятельному живописанию интерьеров, пейзажей, наружности героев, их разговоров и душевных состояний, сосредоточиваясь то на одних, то на других сторонах воссоздаваемого. Вспомним об-

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 301.

² Цит. по: Гаспаров М. Л. Предисловие//Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 34.

стоятельную портретную характеристику Обломова и описание его спальни в начале романа или тургеневские пространные пейзажи.

Иначе подается изображенное в чеховской прозе, немногословной, компактной, отмеченной динамизмом и стремительностью переходов от одних предметов к другим. «У Чехова, — заметил Л. Н. Толстой, — своя особенная форма, как у импрессионистов. Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина»¹.

Литература XX в. опирается главным образом не на традиционную «перечислительную» детализацию в духе Тургенева и Гончарова (в этой связи уместно вспомнить также О. де Бальзака, Э. Золя), а на ее непринужденно-свободную, компактную и динамичную «подачу», характерную для Чехова.

Рубеж XIX—XX вв. ознаменовался сдвигом и в сфере «распределения» суммирующих обозначений и детализованных картин. Традиционно на авансцену произведений выдвигались подробности событийного ряда: поворотные моменты в жизни героев. А все остальное (психологические состояния людей, окружающая их обстановка, течение будничной жизни с ее мелочами) оставалось на периферии: либо давалось вскользь, либо сосредоточивалось в начальных эпизодах произведения (*экспозициях*). Картина ощутимо изменилась у Чехова, в частности — в его пьесах, где, как показал А. П. Скафтымов, резкие сдвиги в жизни персонажей лишь констатируются, а в подробностях подается повседневность с ее эмоциональным тоном. Здесь, по словам ученого, «вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы»².

Аналогичное — в прозе И. А. Бунина. Так, в рассказе «Сны Чанга» горестная история капитана, неурядицы и катастрофы его семейной жизни поданы пунктирно, немногочисленными вкраплениями в текст, который в основном слагается из описаний природы в виде снов-воспоминаний и впечатлений Чанга, собаки капитана.

За рамками детализированного изображения находятся не только беглые и суммарные характеристики, но и всевозможные *умолчания*, которые делают текст более компактным, активизируют воображение и усиливают интерес читателя к изображаемому, порой его интригуя, благодаря чему произведению придается занимательность.

Умолчания имеют разный характер. В ряде случаев за ними следуют пояснение и прямое обнаружение дотоле скрытого от ге-

¹ Цит. по: *Сергеенко П. А.* Толстой и его современники. М., 1991. С. 228—229.

² *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. С. 413.

роя и/или читателя — то, что издавна именуется *узнаванием*¹. Так, в последнем романе Ф. М. Достоевского с помощью этого приема подано убийство Федора Павловича Карамазова. На какой-то промежуток времени автор обрекает читателя на ложное мнение, что убийцей является Дмитрий (с того момента, как Митя, увидев в окне отца, выхватил из кармана пестик, и вплоть до того эпизода, когда Смердяков сообщает Ивану о совершенном им преступлении).

Узнавание может завершать воссоздаваемый ряд событий. Такова, например, трагедия Софокла «Эдип-царь», в финале которой герой узнает, что он невольным стал убийцей собственного отца. В ряде романов и повестей, новелл и комедий узнавание, напротив, знаменует счастливую развязку. Так, герои пушкинской «Метели», Бурмин и Марья Гавриловна, узнают (одновременно с читателем), что они обвенчаны и давно являются мужем и женой; об этом — последние фразы повести. Обретают друг друга мать и сын, Кручинина и Незнамов, в финальном эпизоде пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые».

Но умолчания могут и не сопровождаться узнаваниями, оставаясь *пробелами* в ткани произведения, художественно значимыми недоговоренностями, а порой — неразрешимыми загадками, тайнами. Таковы пропущенные строфы в «Дон-Жуане» Байрона и «Евгений Онегин» Пушкина. Нередки недомолвки в стихах Ахматовой. Вот последние строки ее стихотворения «В этой горнице колдунья...», посвященного вдове М. А. Булгакова:

Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

Пробелам родственно то, что составляет *подтекст*. Это — предметно-психологическая данность, лишь угадываемая в словах, которые составляют текст произведения. Представления о подтексте сформировались на рубеже XIX—XX вв. Суть этого явления под названием «второй диалог» была осмыслена в статье М. Метерлинка «Трагизм повседневной жизни». Подтекст неизменно присутствует в пьесах Чехова, где действующие лица нередко думают и чувствуют не то, что говорят. Литературное изображение в ряде случаев оказывается подобным айсбергу: автор «может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом»². В подтекст, как правило, «уходит» то, что связано с внутренней жизнью персонажей и лирических героев, с ее глубочайшими пластами. Его сферу составляет главным образом «тайнопись» человеческой души.

¹ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии. Гл. 11 и 16.

² Хемингуэй Э. Избр. произв.: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 188.

Иного рода недомолвками являются легкие, порой едва приметные касания серьезных, злободневных тем и тех мыслей, которые небезопасно выражать открыто. Это всяческие *аллюзии* (намекы на реалии современной общественно-политической жизни, делаемые, как правило, в произведении об историческом прошлом). «Ходить бывает склизко/По камешкам иным,/Итак, о том, что близко,/Мы лучше умолчим» — этими словами А. К. Толстой обрывает свой рассказ о русских царях в стихотворении «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», давая понять читателю, что шутивно-саркастические картины прошлого имеют сугубо современный смысл.

Аллюзиям сродни то, что с легкой руки М. Е. Салтыкова-Щедрина именуется *эзоповым языком*. Это — особого рода тайнопись, уберегающая произведения (в основном сатирические) от цензурного запрета. Так, Н. А. Некрасов наименовал «Вестминстерским аббатством родины твоей» (это аббатство было местом захоронения лучших людей Англии) российскую Сибирь. Нечто от эзопова языка ощутимо в трагических «Стансах» (1935) О. Э. Мандельштама:

Подумаешь, как в Чердыни-голубе,
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,
В семивершковой я метался кутерьме!
Клевещущих козлов не досмотрел я драки:
Как петушок в прозрачной легкой тьме...

Предмет, о котором идет речь, здесь не назван. Но слово «тюрьма» ясно ощутимо благодаря его фонетическим подобиям («кутерьма», «тьма»).

Распределение «крупных» и «общих» планов, соотносительность сказанного напрямую и недосказанного (или умалчиваемого) — весьма существенное средство расстановки писателем нужных ему акцентов.

§ 5. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ; «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»

Существенной гранью построения произведений (особенно в литературе близких нам эпох) является соотносительность и смена носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающего и самих себя. Этот аспект композиции малозначим там, где имеет место одноголосие, — где художественная речь фиксирует лишь один тип человеческого сознания и единственную манеру говорения, что присуще традиционному эпосу, в частности гомеровскому. Но он неизменно актуализируется в тех случаях, когда в произведениях присутствуют разноречие и многоголосие, — когда автором запечатлеваются различные манеры говорения и сказывающиеся в них типы мышления. Соотносительность носителей речи и их сознаний

составляет *субъектную организацию* произведения (термин Б. О. Кормана)¹.

Точка зрения говорящего на изображаемое нередко претерпевает изменения даже в рамках небольших произведений. Так, в первой части пушкинского стихотворения «Деревня» лирический герой сосредоточен на том, что напрямую открывается его зрению («Здесь вижу двух озер лазурные равнины...»), во второй же части — ракурс восприятия расширяется: лирический герой возвышается до скорбных умозрений («Среди цветущих нив и гор/Друг человечества всечасно замечает/Везде невежества губительный позор...»). Динамика точек зрения (даже при едином, не меняющемся на протяжении всего текста субъекте речи) весьма явственна и активна в эпическом роде литературы. Так, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого повествователь (об образе повествователя см. С. 314—317) то наблюдает своих героев извне, то таинственным образом проникает в их внутренний мир; то сосредоточивается на широких панорамах и созерцает происходящее издалека (вспомним изображение начала Бородинской битвы), то, напротив, вплотную приближается к какому-то предмету или лицу, рассматриваемому в мельчайших подробностях.

Писатели нередко «поручают» сообщать о событиях поочередно нескольким лицам («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Иметь и не иметь» Э. Хемингуэя, «Особняк» У. Фолкнера). Переходы от одних способов повествования к другим оказываются исполненными глубокого художественного смысла. Яркий пример тому — роман Т. Манна «Лотта в Веймаре», герой которого, великий Гете, подан в разных ракурсах его видения.

Понятие «точка зрения» тщательно обосновано Б. А. Успенским. Опираясь на суждения М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского и анализируя художественные тексты (главным образом Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского), ученый утверждает, что проблема «точки зрения» является «*центральной* проблемой композиции», что этот феномен составляет «глубинную композиционную структуру» «и может быть противопоставлен внешним композиционным приемам»². «Точки зрения» имеют, по Успенскому, несколько планов: оценочный, фразеологический, пространственно-временной и психологический.

¹ См.: Корман Б. О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974; *Он же*. Лирика Некрасова. 2-е изд., перераб. и доп. Ижевск, 1978. Гл. 2.

² Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм. М., 1970. С. 5, 16.

§ 6. СО- И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

В построении произведений едва ли не определяющую роль играют сопоставления предметно-речевых единиц. Л. Н. Толстой говорил, что «сущность искусства» состоит «в <...> бесконечном лабиринте сцеплений»¹.

У истоков композиционных аналогий, сближений и контрастов (антитез) — *образный параллелизм*. Этот прием построения тщательно изучен А. Н. Веселовским. Ученый исследовал многочисленные сопоставления между явлениями внутренней жизни человека и природы в исторически ранней поэзии, прежде всего народно-песенной. По его мысли, первоначальной и «простейшей» формой «аналогий» и «сравнений» в поэтическом творчестве является *двучленный параллелизм*, осуществляющий сопоставление природы и человеческой жизни². Пример из русской народной песни: «Стелется и вьется/По лугу трава шелкова/Целует, милует/Михайла свою женушку». Двучленный параллелизм может иметь и иные функции, например сближать разные природные явления. Таковы известные по арии Садко (опера Н. А. Римского-Корсакова) слова народной песни «Высота ль, высота поднебесная,/Глубота, глубота окиян-море».

Двучленный параллелизм в его первоначальном виде Веселовский связывает с анимизмом исторически раннего мышления, сопрягавшего явления природы с человеческой реальностью. Он утверждает также, что именно из двучленного параллелизма подобного рода выросли и символы, и метафоры, и иносказательная образность басен о животных. Приверженность поэзии параллелизму была, по утверждению ученого, предопределена манерой исполнения песенных текстов на два голоса: второй исполнитель подхватывал и дополнял первого.

Наряду с параллелизмом синтаксических конструкций, в словесно-художественных произведениях укоренены сопоставления (как по контрасту, так и по сходству) и более крупных текстовых единиц: событий и, главное, изображаемых лиц. *Система персонажей* — это важнейшее, фундаментальное звено построения эпических и драматических произведений.

На ранних исторических этапах в сюжетных текстах доминировали резкие антитезы действующих лиц. Волшебная сказка, как показал В. Я. Пропп, всегда противопоставляет один другому образы героя и его противника («вредителя»). Без «поляризации» воссоздаваемого человеческого мира в сказках дело не обходится. Несовместимости и противоположности преобладают в персонажной организации произведений также иных жанров, и не только исторически ранних. Вспомним былинку об Илье Муромце и Идолище поганом

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269.

² См.: Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 107—117.

или — из более позднего художественного опыта — противопоставление Тартюфу Клеанта у Мольера. Здравомыслящему Чацкому в «Горе от ума» полярны, по словам А. С. Грибоедова, двадцать пять глупцов; Дракону в известной пьесе Е. Л. Шварца составляет антитезу Ланцелот.

Принцип противопоставления, однако, не царит в литературе безраздельно. С течением времени, от эпохи к эпохе, наряду с антитезами упрочивались и более диалектичные, гибкие сопоставления фактов и явлений как одновременно различных и сходных. Так, в пушкинском романе в стихах три главных героя — Онегин, Татьяна, Ленский — друг другу противопоставлены, но в то же время подобны один другому своими возвышенными стремлениями и «невписываемостью» в окружающую реальность. И события в жизни героев (прежде всего — два объяснения Онегина и Татьяны) с их неизбывным драматизмом более похожи друг на друга, нежели контрастны.

На *сопоставлениях сходного* основано многое и в «Войне и мире», и в «Братьях Карамазовых», и в «Мастере и Маргарите». Наиболее ясно этот тип художественного построения дал о себе знать в пьесах А. П. Чехова, где противопоставления героев отодвинулись на периферию, уступив место раскрытию разнообразных проявлений *одной* по сути жизненной драмы изображаемой среды, где нет ни полностью правых, ни сплошь виновных. Писателем воссоздается мир людей, беспомощных перед жизнью, в которой, по словам Ольги из «Трех сестер», «все делается не по-нашему». «Каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом,— писал А. П. Скафтымов о пьесах Чехова.— А люди виноваты только в том, что они слабы»¹. И судьбы персонажей, и события, составляющие чеховские драматические сюжеты, и сценические эпизоды, и отдельные высказывания сцеплены так, что предстают как бесконечно тянущаяся цепь подтверждений того, что разлад людей с жизнью и разрушение их надежд неотвратимы, что тщетны помыслы о счастье и полноте бытия. «Слагаемые» художественного целого здесь не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга. Нечто подобное — в так называемом «театре абсурда» (едва ли не в большей части пьес Э. Ионеско и С. Беккета), где персонажи подобны друг другу своей несообразностью, «марионеточностью», нелепостью.

Компоненты изображаемого в произведении, как видно, всегда соотнесены друг с другом. Художественное творение — это средоточие взаимных «переключек», порой весьма многочисленных и разнообразных. И, конечно же, содержательно значимых, активизирующих читателя, направляющих его реакции.

¹ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. С. 427.

§ 7. МОНТАЖ

Этот термин (*фр.* montage — сборка) возник и упрочился в киноискусстве на заре его существования. По словам Л. В. Кулешова, известного кинорежиссера, кинокадр — это лишь буква для монтажа, являющегося «основным средством кинематографического воздействия»; в фильме значимы не сами по себе изображения, а их «комбинация», «сменяемость одного куска другим», система их чередования¹. Позже, в статье «Монтаж-1938» С. М. Эйзенштейн писал: «Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»².

Монтаж здесь понимается как совокупность приемов кинематографической композиции, которая при этом мыслится как *более* значимая, чем предметы, попавшие в кинокадр. Перекочевав в литературоведение, термин «монтаж» несколько изменил свое значение. Им нередко обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. Монтаж при этом связывается с эстетикой авангардизма. И его функция понимается как констатация случайности связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира и непризнание естественных связей между людьми и предметами³. Монтажностью в этом смысле отмечены эссеистика В. Б. Шкловского, произведения Дж. Дос-Пассоса, «Контрапункт» О. Хаксли, «Улисс» Дж. Джойса. французский «новый роман» (в частности, произведения М. Бютора).

Слово «монтаж» имеет и еще более широкое значение. Им стали фиксироваться те со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но впрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации. Композицию, где этот аспект произведения активен, принято называть «монтажной». Внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями здесь оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные «сцепления».

Этот принцип построения явственен в русской классике XIX в. Монтажно организован ряд лирических и лироэпических произведений И. А. Некрасова⁴. Яркий пример монтажной композиции — рассказ Л. Н. Толстого «Три смерти». Он слагается из трех эпизодов

¹ Кулешов Л. В. Искусство кино (мой опыт). Л., 1929. С. 16—18.

² Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956. С. 253.

³ Подробнее об этом см. статьи Вяч. Вс. Иванова и А. Г. Раппопорта в: Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. М., 1988.

⁴ См.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. С. 137—143.

(смерть барыни, ямщика и дерева), которые не имеют между собой прямых связей. Персонажи друг с другом никак не соприкасаются; пространственно-временные сцепления событий слабы. Но все изображенное прочно и надежно соединено (смонтировано) энергией авторской мысли: о человеке и природе, о естественности людей из народа и ненатуральности, фальши тех, кто располагает сословными привилегиями и богатством.

Обратившись к литературе XX в., в качестве классически ярко-го образца монтажной композиции назовем роман Т. Манна «Волшебная гора», насыщенный смысловыми параллелями и аналогиями, которые в значительной мере независимы от предмета изображения и логики развертывания рассказа. Здесь, по словам автора, значимы «перекликающиеся друг с другом» по законам музыки идеи, мотивы и «символические формулы». Тем, кто с живым интересом воспринял этот роман, Т. Манн рекомендовал прочитать его во второй раз. Писатель мотивировал свой совет тем, что «книга сделана не совсем обычно: она носит характер композиции», которая подобна музыкальной. Освоив в первом чтении предметно-тематический пласт романа, читатель при повторном обращении к тексту поймет его смысл глубже и, «следовательно, получит больше удовольствия», так как обретет возможность постигать авторские ассоциации и сцепления «не только ретроспективно, но и забегая вперед», уже зная, чем роман продолжен и завершен. «Ведь и музыкой, — замечает Т. Манн, — можно наслаждаться лишь тогда, когда знаешь ее заранее»¹.

Монтажное начало так или иначе присутствует в сюжетных произведениях, где есть *вставные рассказы* (вспомним «Повесть о капитане Копейкине» в составе гоголевских «Мертвых душ»), *лирические отступления*, столь обильные в «Евгении Онегине», *хронологические перестановки*, на которых держится постройка лермонтовского «Героя нашего времени».

В литературе XX в. широко распространены внезапные и немотивированные переходы от одних моментов жизни персонажей к другим, более ранним, порой весьма далеким, а также «забегания» вперед, в будущее. Подобные временные смещения весьма часты, например, в романах и повестях У. Фолкнера.

Монтажный принцип ярко выражен в произведениях с сюжетами многолинейными, «сложенными» из нескольких самостоятельных узлов. Именно так обстоит дело, к примеру, в романе «Анна Каренина», где, по словам Л. Н. Толстого, «архитектоника» основана на «внутренних связях» между узлами событий и действующими лицами, а не на их знакомстве и общении².

Нечто подобное мог бы сказать о построении своего романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгаков. Здесь сюжетные линии (ис-

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 163—164.

² См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. С. 377.

тория Маргариты, Мастера и его романа, линия Иешуа и Понтия Пилата; цепь проделок воландовской свиты) «сцеплены» друг с другом более ассоциативно, на уровне глубинно-смысловом, нежели внешне, в качестве системы причин и следствий.

Монтажное начало композиции может воплотиться и в отдельных текстовых единицах (звеньях), которые именуются *монтажными фразами*. В ряде случаев композиционно и содержательно значимым оказывается не мотивированное логикой изображаемого, как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей. Например, в начальной сцене «Вишневого сада» А. П. Чехова сразу же после реплики Гаева «Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?» звучат слова Шарлотты: «Моя собака и орехи кушает», — благодаря чему первой фразе придается колорит слегка иронический: намечается неповторимо чеховская тональность осещения жизни всяческих «недотеп».

Монтажные фразы могут слагаться из единиц, удаленных друг от друга в тексте. Так, слова Самсона Вырина из «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина («Авось приведу я домой заблудшую овечку мою») побуждает читателя вспомнить описание в начале повести висящих на стене комнаты смотрителя картинок о скитаниях блудного сына. Эта разбитая в тексте монтажная фраза многое проясняет и в облике героев, и в сути рассказанной истории.

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она позволяет образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разнокачественности и богатстве, противоречивости и единстве. Монтажному построению, говоря иначе, соответствует видение мира, отличающееся многоплановостью и эпической широтой. «Монтажно» воспринят мир, к примеру, в стихотворении Б. Л. Пастернака «Ночь», где нашлось место и Млечному Пути, который повернут «страшным креном» к вселенным иным, и истопникам «в подвалах и котельных», и бодрствующему художнику — заложнику вечности «у времени в плену», и многому другому...

Меткой характеристикой монтажного восприятия и воспроизведения реальности представляются слова А. А. Блока из предисловия к поэме «Возмездие»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда составляют единый музыкальный напор»¹.

§ 8. ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Одной из важнейших граней композиции литературного произведения является *последовательность введения в текст* единиц речи и воссозданной предметности. «В настоящем художественном произ-

¹ Блок А. А. Соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 297.

ведении,— писал Л. Н. Толстой,— <...> нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения¹.

Временная организация текста составляет, если воспользоваться терминологией структурализма, *синтагматическую* сторону композиции произведения. Она (в отличие от *парадигматики*, т. е. не фиксированных последовательностью текста сопоставлений и вариаций) обладает полнотой определенности и всецело задана, предначертана автором каждому из читателей².

Особую роль во временной организации текста играют его начало и конец. «Исходная и конечная части художественного построения,— писал В. А. Грехнев,— всегда попадают под сильный смысловой акцент. Они ограничивают событие, переживание или действие в безграничном потоке внешней и внутренней реальностей, оттеняя целостность художественного творения». Ученый утверждал, что начало произведения (его «зачин») составляет «предмет особых художественных усилий» и имеет форму либо «решительного приступа к действию», либо «обстоятельного развертывания экспозиции», а финалы («идеально закругленные» или имеющие «открытую перспективу») — это «вершины, с которых мы вновь (уже в ретроспекции) обозреваем художественное целое»³.

В основе временной организации текста лежат определенные закономерности. Каждое последующее текстовое звено призвано что-то приоткрывать читателю, обогащать его какими-то сведениями, главное же — будить его воображение, чувство, мысль, не разбуженные сказанным ранее. Чтение при этом оказывается постоянным (вплоть до финала) разгадыванием некоей тайны: тайны как основы развертывающихся событий, тайны души героя, главное же — тайны творческой устремленности автора и художественного смысла. В произведениях, обладающих концептуальной глубиной и оригинальностью, художественное содержание развертывается постоянно и неуклонно. «Пьеса, в которой все сразу ясно,— никуда не годится», — утверждал К. С. Станиславский⁴, и это суждение применимо не к одним только драматическим произведениям. Внимание и интерес читателя должны сохраняться и упрочиваться на *всем* протяжении восприятия текста. При этом единичные текстовые звенья, последовательно развертывающиеся, оказываются в значительной мере неожиданностями. Это роднит литературу с музыкой. В одной из музыковедческих работ мы читаем: «По ходу восприятия произведения возникает осознанное или неосознанное *ожидание* тех

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. С. 131.

² См.: Лесский Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста// Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. 1982. № 5.

³ Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. С. 123—125 (разд. «Начала и концы»).

⁴ Ежегодник МХАТ. 1953—1958. М., 1961. С. 165.

или иных естественных продолжений. Если бы эти ожидания *никогда* не оправдывались (или даже не возникали), произведение не могло бы быть воспринято, осталось бы непонятым. Наоборот, если бы они *всегда* оправдывались, то есть если бы угадать продолжение было слишком легко, — произведение оказалось бы скучным, вялым, инертным (еще Шуберт иронизировал по поводу пьес, в которых «едва мелодия началась, уже знаешь, как она кончится»)¹.

Внутренняя норма художественного построения, о которой идет речь, не во всех случаях осуществляется сполна. «Стихотворение, — отметил немецкий поэт И. Бехер, — не всегда начинается там, где его начинает поэт, и кончается оно не всегда там, где поэт завершает его»; случается, что «стихотворение притаилось где-то в той или иной строчке стихотворения; поэтическая субстанция не использована, не воплощена и потому не обрела свободу»². Затянутость, неоправданные длинноты, лишние, необязательные эпизоды являются в процессе работы писателя его неизменным «противником». А. П. Чехов настойчиво советовал сокращать, сжимать написанное, устранять из него все то, без чего читатель может обойтись. Особенно суров был он к пространным экспозициям, затянутым зачинам и подступам: «Попробуйте оторвать первую половину вашего рассказа; вам придется только немного изменить начало второй, и рассказ будет совершенно понятен. И вообще не надо ничего лишнего». И в другом месте: «Чем теснее, чем компактнее, тем выразительнее и ярче»³.

В произведениях по объему больших и малых предметно-психологический мир развертывается по-разному. В первых важна и поэтично значима постепенность обнаружения неких сущностей, во вторых — внезапный, резкий, неожиданный эффект финала, который порой видоизменяет и даже переворачивает намеченную до него картину. Внезапные и резкие концовки характерны для новеллы от Дж. Боккаччо до О'Генри и раннего Чехова. В этом жанре основным приемом становится *pointe* (острие), «острота заключительного эффекта»⁴. Нечто подобное — в ряде лирических стихотворений. Так, в цветаевском «Тоска по родине» цепь настойчивых заверений («Мне совершенно все равно, / Где совершенно одинокой / Быть, по каким камням домой / Брести с кошелкою базарной») внезапно опровергается последними строками: «Но если по дороге куст встает, / Особенно рябина...».

Временная организация словесно-художественных текстов тяготеет к ритмичности. Известный индийский писатель Р. Тагор отметил: «Ритм не есть простое соединение слов согласно определенно-

¹ Мазель Л. А. Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 12. С. 26.

² Бехер И. Любовь моя, поэзия: О литературе и искусстве. М., 1965. С. 62.

³ А. П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 292, 205.

⁴ Петровский М. А. Морфология новеллы (1927) // Вопросы литературоведения: Хрестоматия. М., 1992. С. 67.

му метру; ритмичными могут быть то или иное согласование идей, музыка мыслей, подчиненная тонким правилам их распределения, правилам не столько логичным, сколько наглядным¹. Добавим к этому: композиции придает своего рода ритмичность и само по себе членение произведения на части и главы (в романах и повестях), на акты, сцены и явления (в драме), на строфы (в лирической, а порой и в эпической поэзии).

Ритмико-композиционная сторона литературных произведений рассмотрена в работе С. И. Бернштейна. Здесь художественная форма осмыслена как «известная динамическая упорядоченность», как ряд нарастаний и убываний напряжения, как систематическая смена «элементарных чувств напряжения и разряднения». Именно в такого рода динамике усматривается «переживание ритма». Композиция при этом понимается как «динамический поток», как «образ движения», обладающего упорядоченностью².

Эта мысль может быть подтверждена многочисленными литературными фактами. «Движение пьес,— писал о чеховской драматургии А. П. Скафтымов,— состоит в перемежающемся мерцании надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий»³. По-своему строгим является чередование глав и их групп в толстовских романах. Одни эпизоды здесь исполнены глубокого драматизма, другие — имеют идиллический характер, запечатлевая жизненные зоны мира, любви, единения и гармонии.

Ритмические начала построения явственны в рассказе И. А. Бунина «Легкое дыхание». Симметричны друг другу эпизоды летнего дня, завершившегося сближением Оли Мещерской с Малютиным, и последней ее зимы: в обоих случаях атмосфера света, радости, полноты жизни, поданная крупным планом, «взрывается» кратким сообщением о зловещем и непоправимом. Симметрично расположены (в виде обрамления) также описания кладбища в весеннюю пору.

Однако литература знает произведения весьма яркие и значительные, в которых временная организация текста нейтральна и сколько-нибудь значительной роли не играет. Такова художественная эссеистика В. В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»), где беглые заметки автора располагаются в тексте произвольно, можно сказать даже хаотично, оставляя впечатление непреднамеренности, стихийности, импровизационности. Вряд ли художественно значима последовательность глав поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин», созданной с установкой на то, чтобы ее было легко читать «с любой раскрытой страницы»⁴. В подобных произведениях сцеп-

¹ Тагор Р. Религия художника//Восточный альманах. М., 1961. № 4. С. 96.

² Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации//Поэтика III. Л., 1927. С. 34—37.

³ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. С. 431.

⁴ Твардовский А. Т. Василий Теркин. М., 1976. С. 261.

ленность эпизодов, фрагментов, высказываний, подробностей не обретает ритмического характера. Но в масштабе всемирной литературы эти случаи единичны. В большей части произведений разных стран и эпох, жанров и направлений временная организация их текста, отмеченная ритмичностью, выражена достаточно ярко и содержательно значима.

§ 9. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ

Композиционные приемы, как видно из сказанного, связаны со *всеми* уровнями предметности и речи. Построение литературного произведения — феномен многоплановый, имеющий различные аспекты (стороны, грани). Оно включает в себя и расстановку персонажей — их систему, и расположение воссоздаваемых событий в тексте произведения (композиция сюжета), и особенности «подачи» предметно-психологической реальности (портретов, пейзажей, интерьеров, диалогов и монологов), и динамику способов повествования, и соотношенность собственно речевых единиц, в том числе элементов стихотворной формы.

Композиционные средства (повторы, антитезы и подобию, смена «точек зрения», «монтажные фразы» и т. п.) определенным образом корректируют и углубляют те значения и смыслы, которые несут предметный и речевой пласты произведения — его мир и словесная ткань. При этом композиция привносит в сферу литературы свои, особые, специфические смыслы, одновременно художественные (эстетические) и философские. Эти смыслы сопряжены с представлениями, во-первых, об упорядоченности, организованности, стройности, во-вторых, о разнообразии, в-третьих, о творческой свободе.

Об упорядоченности как важнейшем достоинстве произведения писал еще Гораций. Отметив, что поэты, как и живописцы, неизменно склонны к свободной организованности создаваемых ими произведений, он в то же время утверждал, что свободе этой подобает осуществлять себя в рамках «простоты и единства», с чувством меры. Свобода выражения, если поэт «выбрал предмет по себе», соединится с порядком и ясностью:

Сила и прелесть порядка, я думаю, в том,
чтобы писатель
Знал, что где именно должно сказать,
а все прочее — после,
Где что идет, чтоб поэмы творец знал,
что взять, что откинуть,
Также, чтоб был он не щедр на слова,
но и скуп и разборчив¹.

¹ Гораций Ф. К. Послание к Пизонам (Наука поэзии)//Гораций Ф. К. Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. С. 341—343.

Сходную мысль много веков спустя высказал Д. Дидро: «Соразмерность порождает идею силы и прочности»¹. В том же русле — пушкинская характеристика моцартовского творения: «Какая глупина, какая смелость и какая стройность!»².

В традиционных, канонических жанрах порядок построения был предначертан автору, ему предписан. Вспомним чередование выступлений хора и «эписодиев» в древнегреческой трагедии; троекратные повторы в сказках; упорядочивающую, катарсическую развязку традиционных жанров; неукоснительно строгое расположение рифм в сонете.

Вместе с тем композиционная упорядоченность творений поистине художественных не имеет ничего общего с пассивной подчиненностью писателя наличествующим правилам и с жестким схематизмом. В произведениях выдающихся и масштабных композиционные приемы предстают как нечто свободно сотворенное и неповторимо-оригинальное. Именно это усмотрел и высоко оценил А. С. Пушкин в творениях У. Шекспира, Дж. Мильтона, Ж. Б. Мольера, И. В. Гете, где видна «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлетя творческой мыслью». Обращаясь к «Божественной комедии» А. Данте, Пушкин заметил: «Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения»³.

Индивидуально-творческая инициатива писателей в сфере построения от эпохи к эпохе становилась все более выраженной. Применительно к литературе последних столетий вполне справедливо суждение М. М. Бахтина: «Мы встречаем активного автора *прежде всего* в композиции произведения»⁴.

Искусство близких нам эпох при этом упорно чуждается гипертрофии структурной строгости. Знаменательны слова Ф. М. Достоевского о том, что обилие плана в произведении является недостатком; И. Э. Грабаря — о достоинстве «композиции жизненно-случайного» (по поводу живописи В. А. Серова)⁵; А. А. Ахматовой — о том, что «в стихах все быть должно некстати,/Не так, как у людей» («Мне ни к чему одические рати...»). Знаменательно также пушкинское предостережение от «холода предначертания», который мешает вдохновению и движению «минутного, вольного чувства»⁶.

Одна из важнейших закономерностей художественных композиций — соединение порядка с разнообразием. Принцип разнообразия,

¹ Дидро Д. Разрозненные мысли//Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 564.

² В XX же веке высказывались и противоположные суждения. Так, глава итальянских футуристов Ф. Т. Маринетти писал: «Сплетать образы нужно беспорядочно и вразнобой» (Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 165).

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 67, 41.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 403.

⁵ Грабарь И. Э. В. А. Серов: Жизнь и творчество. Б/г. С. 147.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 244.

присутствующий в искусстве всех эпох, был осознан философией и эстетикой Возрождения как глубоко значимый. Он оказался актуальным и для искусства последующих эпох. В трактате английского художника и теоретика искусства (XVIII в.) мы читаем: «Искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить». И еще: «Я имею в виду хорошо организованное многообразие, ибо многообразие хаотическое и не имеющее замысла представляет собой путаницу и уродство»¹.

Соединение в произведениях искусства порядка с разнообразием и знаменует осуществление художником слова той творческой свободы, которая является не произволом, а актом постижения бытия, где неизменно присутствуют не одни только диссонансы и хаотичность, но и начала упорядоченности и гармонии.

Итак, «композиционные задания» (термин, предложенный В. М. Жирмунским) успешно осуществляются писателями в широчайшем пространстве между крайностями примитивного схематизма, своего рода геометричности — и всякого рода хаотической невнятности. Здесь оптимален некий гармонический «баланс» между сложностью построения и — экономией его средств во имя простоты и ясности.

7. ПРИНЦИПЫ РАССМОТРЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В ряду задач, выполняемых литературоведением, изучение отдельных произведений занимает весьма ответственное место. Установки и перспективы освоения словесно-художественных текстов у каждой из научных школ и у каждого крупного и своеобразного ученого свои, особые. Вместе с тем в литературоведении явственно просматриваются, а нередко и формулируются впрямую, некие универсально значимые подходы к творениям словесного искусства. Упрочились такие понятия, характеризующие методологию и методику изучения произведений, как научное описание, анализ, интерпретация; внутритекстовое (имманентное) и контекстуальное рассмотрение.

§ 1. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ

Суть произведения не может быть постигнута сколько-нибудь конкретно и убедительно посредством извлечения из него отдельных суждений повествователя, персонажа, лирического героя, путем комментирования и обсуждения произвольно выбранных фрагментов либо на основе каких-нибудь умозрительных «выкладок».

¹ Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М., 1958. С. 167, 144.

Тайны художественных творений открываются литературоведческой мысли лишь на основе непредвзятого и тщательного рассмотрения *общей совокупности* текстовых фактов, в результате изучения формы в ее многоплановости, со всеми ее компонентами и нюансами. Для ученого насущно пристальное внимание ко *всему*, что способно воздействовать на читателя,— к наличествующим в произведении «факторам художественного впечатления»¹. Литературоведу подобает, как выразился С. С. Аверинцев, «пристальная согбенность над текстом».

Исходная задача филолога по отношению к художественному творению состоит в *описании* того, что в нем формализовано (речевые единицы; обозначенные предметы и действия; композиционные сцепления). Научным описанием принято называть первоначальный этап исследования, а именно — фиксирование данных эксперимента и наблюдения. В сфере литературоведения, естественно, доминирует наблюдение. Описание художественного текста неразрывно связано с его *анализом* (от др.-гр. analysis — разложение, расчленение), ибо оно осуществляется путем систематизации элементов произведения.

Описание и анализ литературно-художественной формы не являются занятиями механическими. Это дело творческое: опираясь на собственное читательское восприятие, используя свои профессиональные навыки и знания, литературовед отделяет в произведении более важное от менее существенного, активно значимое от более или менее нейтрального, вспомогательно-служебного, порой случайного.

В аналитическом описании словесно-художественного текста соединяются интуиция (непосредственное читательское чувство) и доказывающая рациональность, что, однако, признается не всеми учеными. Так, М. Л. Гаспаров, ссылаясь на суждения сторонника количественных характеристик текста Б. И. Ярхо, противопоставляет друг другу интуитивные и статистические подходы, вынося тем самым за рамки научного знания все, что не поддается подсчетам². Иную позицию занимал С. М. Бонди, тоже крупный стиховед, утверждавший, что «всякое изучение» поэтического текста «должно базироваться на непосредственном ритмическом впечатлении», тогда как анализ путем подсчетов «может установить только очень простые, примитивные закономерности. Ритмическое же чувство несравненно тоньше, точнее, четче. Оно способно подметить самые сложные или слабо выраженные ритмические закономерности»³. Вопрос о диапазоне возможностей статистических методов анализа

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 47.

² Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы//Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. 2. О стихах. С. 474.

³ Бонди С. М. О ритме//Контекст 1976. М., 1977. С. 119—120.

словесно-художественного текста и о «правах» непосредственного чувства в этой области филологии поныне остается открытым.

В ряде случаев описание и анализ имеют чисто констатирующий, «атомизирующий» характер: перечисляются и группируются формальные компоненты (приемы) произведения, и этим его рассмотрение ограничивается. Так, к примеру, изучалась фонетика стихов формальной школой на ее раннем этапе. Более перспективен анализ, имеющий целью уяснение отношения элементов формы к художественному целому, т. е. направленный на постижение *функции* приемов (от *лат. functio* — исполнение, свершение). Б. В. Томашевский утверждал, что в составе общей поэтики важно понятие *художественной функции* поэтических приемов: «Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т. е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается»¹. По сути о том же говорил Ю. Н. Тынянов, оперируя словосочетанием *конструктивная функция*: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией*»². Эти суждения, относящиеся к середине 1920-х годов, предваряют принцип *структурного анализа* художественных текстов, разработавшийся полвека спустя Ю. М. Лотманом и учеными его круга.

В литературоведении 1920-х годов наметилось и иное понимание функции формальных компонентов произведения. А. П. Скафтымов и М. М. Бахтин заговорили о подчиненности художественных средств авторской мысли, смысловому заданию и тем самым пришли к понятию *содержательной функции* (о содержательности художественной формы см. с. 177—182). Рассмотрение последней увенчивает описательно-аналитическую деятельность литературоведа. Здесь имеет место переход от анализа к синтезу, к постижению смысловой целостности произведения, т. е. к его *интерпретации*. Опираясь на сказанное об интерпретации в составе герменевтики (см. с. 129—130), обратимся теперь к этому понятию как характеристике *научного* освоения литературных произведений.

§ 2. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В отличие от обычных читательских, а также эссеистских и художественно-творческих постижений литературного произведения (в которых вполне могут преобладать эмоции и интуиции, рационально не обосновываемые) собственно литературоведческое освоение смысла, притязающее на объективность и достоверность, необходимо опирается на описание и анализ формы. Об этом неоднократно говорили не только ученые, но и писатели: «...обсуждение со-

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 26.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 272.

держания без обсуждения формы представляет неограниченные возможности для мошенничества» (Г. Бельз)¹. Подобного рода предствления получили развернутое обоснование в одной из ранних работ А.П. Скафтымова, где подчеркивается, что извлечение смысла из текста требует мышления ответственного и строгого. Ученый утверждал, что интерпретации подобает быть последовательно и неуклонно аналитической и *имманентной* произведению, т. е. соответствующей его составу и структуре (построению): «<...> только само произведение может свидетельствовать о своих свойствах. <...> Интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях. Компоненты <...> льют свет друг на друга, и через сопоставление частей, через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частей, так и всего целого». При этом ученый не отвергает роли субъективного начала в аналитических прочтениях литературы, но констатирует его границы: «Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно же, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом переживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые развертывает в нем автор»².

К сказанному Скафтымовым правомерно добавить, что литературоведческие интерпретации (даже самые серьезные и глубокие) не в состоянии исчерпать содержания творений словесного искусства, ибо в них далеко не все обладает полнотой определенности: что-то неизменно остается тайной, которая побуждает к интеллектуальным построениям гипотетическим и созидательно-творческим. Об этой грани интерпретирующей деятельности говорил М. М. Бахтин, опираясь на герменевтику и оперируя понятием «диалогичность» (см. с. 130—131). Он утверждал, что интерпретации художественных произведений способны приносить в их состав нечто новое, вершить «прибавление путем творческого созидания». При раскрытии и комментировании смысла образа «растворить его в понятиях невозможно»: могут быть «либо *относительная* рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). <...> Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символи-

¹ Самосознание культуры и искусства XX века. С. 420.

² Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923)//Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 139, 142. Сходные мысли сравнительно недавно были высказаны А. В. Михайловым. См.: Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 234, 239.

ческих смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук». Соглашаясь с С. С. Аверинцевым как автором статьи «Символ» в «Краткой литературной энциклопедии», Бахтин расценивает интерпретацию смыслов как познавательную, а вместе с тем «инонаучную» форму знания¹. По его словам, в литературоведении, верном своей гуманитарной специфике, критерием является «не точность познания, а глубина проникновения. Здесь познание направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений»².

Приведенные суждения Скафтымова и Бахтина (при всем их различии) взаимодополняющи. Они ставят серьезнейшую проблему причастности интерпретаций собственно научному знанию. На этот счет существуют суждения диаметрально противоположные. В одних случаях интерпретирующая деятельность расценивается как доминанта литературоведения, в других, напротив, частично или полностью выводится за его рамки. Первая точка зрения четко обозначена Д. С. Лихачевым. По его словам, интерпретация — это стержень науки о литературе: ее гибкий, лишенный твердости центр, окруженный более точными научными дисциплинами, которые составляют для интерпретации как бы «жесткие ребра» (изучение биографии, история текста, стиховедение)³.

Вместе с тем в среде литературоведов широко бытует скептическое отношение к интерпретациям, притязающим на научность. Оно восходит к романтической эстетике, акцентировавшей смысловую неопределенность художественных творений. Так, Шеллинг полагал, что произведение искусства «допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом»⁴. И впоследствии неоднократно говорилось, что искусство ревниво и властно прячет свою глубину от пытливого человеческого разума⁵.

Но поэтика как явление науки и интерпретация противопоставлялись друг другу представителями формальной школы и структуриализма. «В отличие от интерпретации отдельных произведений,— писал Цв. Тодоров о научной поэтике,— она стремится не к выяс-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 362. О неизменном присутствии в литературоведческих штудиях их субъекта как «носителя» определенных ценностных ориентаций, менталитета, культурных традиций см.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 3—12; Мальчукова Т. Г. О философской филологии//Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1995.

² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 7.

³ См.: Лихачев Д. С. Еще о точности литературоведения//Лихачев Д. С. О филологии. М., 1989. С. 27—30.

⁴ Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. М., 1936. С. 383.

⁵ См., например: Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе//Литературная мысль. 1923. № 2.

нению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление»¹. Подобные суждения связаны с опытом построения литературоведения по образцу «точных» наук. Они сродни девизу ибсеновского Бранда «все или ничего»: если литературоведческая интерпретация не в состоянии дать исчерпывающего знания о произведении, то наука в ней не нуждается.

Более мягко, чем Тодоров, но тоже с достаточной определенностью отделял науку о литературе от интерпретирующей деятельности Ю. М. Лотман, считая последнюю для современных ученых преждевременной. «В настоящем пособии,— писал он,— поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той, значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке. <...> Литературоведение учится спрашивать — прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа»². Анализ здесь, можно сказать, теснит интерпретацию, отодвигая ее в неопределенно далекое будущее.

Культивированию описания и анализа в ущерб интерпретации нередко сопутствует демонстративно-отчужденное, а то и надменно-холодное отношение ученых к предмету рассмотрения. В. Б. Шкловский на этот счет высказался весьма резко: «Старую форму нужно изучать как лягушку. Физиолог изучает лягушку не для того, чтобы научиться квакать»³. В иной, спокойно академической манере сходную мысль выразили А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов: ученый находится на дистанции от писателя, «не навязываясь ему ни в учителя, ни в собеседники, ни в ученики», он смотрит на авторов «с птичьего полета» — «как на подопытных кроликов литературоведения»⁴. (Здесь — неявная полемика с бахтинской концепцией диалога-встречи читателя с автором).

Недоверием к научности интерпретаций отмечены и работы М. Л. Гаспарова, полагающего, что художественная литература, будучи «самостоятельным <...> явлением объективной действительности», не должна изучаться «как отражение и выражение каких-либо внелитературных явлений». Для литературоведа-аналитика, считает ученый, «должно быть аксиомой», что «литературный источник первичен, а жизненный — вторичен»⁵.

¹ Тодоров Цв. Поэтика//Структурализм: «за» и «против». С. 41.

² Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 5—6.

³ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. С. 125.

⁴ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Нью-Йорк, 1986. С. 10.

⁵ Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы. С. 470, 480.

Принципы рассмотрения литературных произведений, как видно, являются предметом разнотолков, не имеющих завершения. Нерешенных проблем несравненно больше, нежели бесспорных истин. И тем не менее некоторые общетеоретические положения относительно литературоведческих интерпретаций мы вправе сформулировать.

Во-первых: художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения. Литературоведческие интерпретации (подобно всем иным формам научного знания) способны вбирать в себя лишь *относительные* истины. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и абсолютно правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем. Каждому из них соответствует *диапазон* корректных и адекватных прочтений, порой весьма широкий. Поэтому точность интерпретационно-аналитических опытов не может быть полной. По словам известного немецкого искусствоведа, «живой организм произведения невозможно постигнуть с точностью», которая имеет место «при познании мертвых вещей». Для искусствоведения, утверждает ученый, крайне нежелательны как редукция точности, так и «ложная точность», не соответствующая сути изучаемого предмета¹.

Во-вторых: нельзя не считаться с неоднократно высказывавшимися суждениями (в частности — А. П. Скафтымова) о том, что литературоведческим трактовкам писательских творений подобает быть тщательно аргументированными, учитывающими сложные и многоплановые связи с художественным целым каждого текстового элемента. Таково неотъемлемое требование, предъявляемое к интерпретациям, если они хоть в какой-то степени притязают на научность. Литературоведческим прочтениям противопоказаны как бесконечное повторение самоочевидных истин, так и произвольное фантазирование по следам художественных текстов, уводящее от выраженного писателями и идущее с ним вразрез. Литературовед, коль скоро он отваживается на интерпретацию, оказывается призванным на свой страх и риск, а вместе с тем осторожно и бережно приближаться к тому, что в составе художественного произведения является тайной.

И, наконец, в-третьих: литературоведческие интерпретации ищут емкость и глубину, когда *имманентное* изучение произведения, о котором шла речь выше, сопровождается и подкрепляется его *контекстуальным* рассмотрением. К нему мы и обратимся.

¹ Зедлмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 241—242.

§ 3. КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ

Термин «контекст» (от *лат.* *contextus* — тесная связь, соединение) прочно закрепился в современной филологии. Для литературоведа контекст — это бескрайне широкая область связей литературного произведения с внеположными ему фактами, как литературными, так и внелитературными.

Одна из важнейших и трудно решаемых задач интерпретатора-аналитика — рассмотрение произведения в его связях с теми литературными, жизненными, культурными явлениями, которые сопутствовали его (изучаемого произведения) созданию. Дело в том, что литературовед (подобно любому другому читателю) обречен воспринимать создания прошлых эпох прежде всего глазами *своей* современности, которая, как уже говорилось, переакцентирует, видоизменяет и достраивает давние художественные творения. В то же время интерпретатор произведения призван осмыслить сотворенное ранее как феномен *того* времени. По выражению А. В. Михайлова, задача ученого состоит в том, чтобы осуществить «обратный перевод» читаемых ныне текстов на культурный язык эпохи автора: надо «учиться переводу назад и ставить вещи на свои первоначальные места»¹. Таково едва ли не главное призвание толкователей литературного произведения, если они притязают на достоверность и научную обоснованность своих суждений.

Но существенно и иное: внимание литературоведов не только к непосредственному, ближайшему контексту творческой деятельности писателя, но и к ее более широкому, удаленным контекстам — к феноменам «большого исторического времени» (М. М. Бахтин), которым автор причастен (сознательно или интуитивно). Здесь и литературные традиции как предмет следования или, напротив, отталкивания, и внелитературный опыт прошлых поколений, по отношению к которому писатель занимает определенную позицию. В этом же ряду «удаленных» контекстов — надисторические начала бытия: восходящие к архаике мифопоэтические универсалии, именные архетипы.

Наряду с контекстом *творчества* писателя, о котором и шла речь, для интерпретатора его произведений важен контекст их *восприятия* и современниками автора, и следующими поколениями: цепь «смыслоутрат» и достраиваний смыслов (об историко-функциональном изучении литературной классики см. С. 137—138).

Контекст, в котором создается и воспринимается литературное произведение, не имеет сколько-нибудь определенных рамок: он *безгранично* широк. Многоплановость контекста (или, точнее сказать, множественность контекстов) литературно-художественного творчества

¹ Михайлов А. В. Надо учиться обратному переводу//Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 1999. С. 16.

ва не всегда внятна самим писателям, но она, безусловно, важна для ученых. Чем шире и полнее учтены литературоведом связи произведения с предшествующими ему явлениями и фактами (как литературно-художественными, так и непосредственно жизненными), тем больше «выигрывают» анализ и интерпретация.

Контекстуальное рассмотрение литературных произведений, что самоочевидно, не может быть исчерпывающе полным: оно по необходимости избирательно. Здесь несравненно больше загадок и тайн, чем определенности и ясности. Вместе с тем изучение контекстов литературного творчества — это необходимое условие проникновения в смысловые глубины произведений, одна из существенных предпосылок постижения как авторских концепций, так и первичных интуиций писателей. В каждом отдельном случае литературовед сосредоточивается на каких-то немногочисленных гранях общего контекста рассматриваемых произведений. Но в общей перспективе развития научной мысли важен равноправный учет как близких, конкретных, так и удаленных, всеобщих контекстов.

Изучение контекста творчества писателей (в оптимальных для науки вариантах) составляет *сопровождение* имманентного рассмотрения произведений или, по крайней мере, требует учета данных такого рассмотрения. Отрываясь же от тексто-смысловой конкретики, оно рискует оказаться чем-то вроде музыкального аккомпанеента без мелодии, а в худшем случае — обернуться произвольно-игровым фантазированием (в особенности при исключительной сосредоточенности литературоведа на удаленных контекстах). Наука о литературе нуждается в активном сопряжении, синтезировании имманентного и контекстуального изучения художественных творений.

* * *

Прочтения произведений литературоведами весьма разнообразны по их установкам и очень неравноценны. Они интенсивно множатся от десятилетия к десятилетию. В составе интерпретаций, притязающих на научность, есть место как обедняющему схематизму, искажениям, направленной узости и одержимости, так и глубочайшим проникновениям. Литературоведение (в частности — отечественное) располагает неординарно важным опытом аналитического и одновременно интерпретирующего рассмотрения литературных произведений — опытом, который обогатил и углубил их понимание. Назовем в этой связи написанные в 1920—1940-е годы статьи А. П. Скафтымова о Ф. М. Достоевском, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове (в особенности о его драматургии); филологически безукоризненный трактат философа А. А. Мейера «Размышления при чтении «Фауста» (середина 1930-х годов)¹; работы С. Г. Бочарова о А. С. Пушкине, Н. В. Го-

¹ См.: Мейер А. А. Философские сочинения. Париж, 1982.

голе, Е. А. Баратынском, Ф. М. Достоевском, М. Прусте, Вл. Ф. Ходасевиче, А. П. Платонове, вошедшие в книги «О художественных мирах» (1985) и «Сюжеты русской литературы» (1999), а также его монографию о «Войне и мире»; статьи С. С. Аверинцева о поэтах разных стран и эпох, составившие его книгу «Поэты» (1996). Как образцы органического соединения внутритекстового (имманентного) и контекстуального рассмотрения отдельного произведения достойны пристального внимания статьи Ю. М. Лотмана «Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело»¹ и Д. Е. Максимова «Об одном стихотворении (Двойник)»². Перечень аналитических интерпретаций, отвечающих высокому предназначению науки о литературе, можно было бы намного увеличить.

¹ См.: Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2.

² См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

1. РОДЫ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это *эпос, драма и лирика*. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

Понятие литературного рода намечено в суждениях мыслителей Древней Греции. Поэт, рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство», может, во-первых, напрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда он (поэт.— В. Х.) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»¹. Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем *без* привлечения речи действующих лиц (*др.-гр. diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (*др.-гр. mimesis*).

Сходные суждения — в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые по сути являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»².

¹ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 174—176.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 45.

В эпоху Возрождения эта аристотелевская триада была конкретизирована. А. С. Минтурно в трактате «De Poetica» (1559) выделил в составе словесного искусства эпос, мелику (т. е. лирику) и сценическую поэзию (т. е. драму). От подобных суждений и тянутся нити к упрочившемуся в XVIII—XIX вв. представлению об эпосе, лирике и драме как универсально значимых родовых формах литературы. Роды словесного искусства и ныне понимаются (вслед Сократу, Платону и Аристотелю) как типы отношения высказывающихся («носителей речи») к художественному целому.

Вместе с тем в XIX в. (первоначально — в эстетике романтизма) упрочилось и иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных *форм*, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями: литературные роды стали мыслиться как типы художественного *содержания*. Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг лирику соотнес с бесконечностью и духом свободы, эпос — с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости¹. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия — объективна, лирическая — субъективна, драматическая же соединяет эти два начала². Благодаря В. Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция и соответствующая ей терминология укоренились в отечественном литературоведении. В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, продолжает жить и является весьма авторитетной. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений — это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания³.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием)⁴. Эти

¹ См.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 396—399.

² См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 419—420.

³ Подробнее об истории рассмотрения литературных родов см.: Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). С. 22—38.

⁴ См.: Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 34—38.

три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе — художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на экспрессивные и апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему, явленные в форме повествования.

С этими свойствами речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими predeterminedены) также иные свойства родов литературы: способы пространственно-временной организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, ему присущим комплексом свойств. Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу (см. с. 249—252). В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические — с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения.

В теории литературных родов имеют место серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее многоплановости, широту взгляда на мир и его принятие как целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплощенном в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л. Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах — не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в драме («Борис Годунов» А. С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А. А. Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И, наконец, лиризм — это возвышенная эмоциональность, сопряженная с областью душевного, интимного, личного. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М. И. Цветаевой «Тоска по родине». Лиризмом проникнуты роман И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А. П. Чехова «Три сестры» и «Виш-

невый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос — эпическое и т. д.) в середине нашего века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления стиля (типы тональности — Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями, как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо от того, имеет ли оно внешнюю форму эпоса, лирики или драмы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой»¹.

§ 2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ

Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А. Н. Веселовский. Он доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением — возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лиро-эпические песни (кантилены), которые со временем отделились от обряда: «Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда». Первоначальной формой собственно поэзии явилась, по Веселовскому, лиро-эпическая песня. На основе таких песен впоследствии сформировались эпические повествования. А из возгласов хора как такового выросла лирика (первоначально групповая, коллективная), со временем тоже отделившаяся от обряда. Эпос и лирика, таким образом, истолкованы Веселовским как «следствие разложения древнего обрядового хора». Драма, утверждает ученый, возникла из обмена репликами хора и запевал. И она (в отличие от эпоса и лирики), обретя самостоятельность, вместе с тем «сохранила весь <...> синкретизм» обрядового хора и явилась неким его подобием².

¹ Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951. S. 9.

² См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 190, 245, 230.

Теория происхождения литературных родов, разработанная Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке фактов о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых представлений: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождались словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика формировались и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упростились прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

§ 3. ЭПОС: ПОВЕСТВОВАНИЕ И ЕГО СУБЪЕКТ

В эпическом роде литературы (*др.-гр. epos* — слово, речь) организуящим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это — цепь словесных сообщений, или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле — это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т. е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле:/К нему записочки несут», — говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л. Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц — их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Повествовательная ткань доминирует в эпических произведениях. Не всегда она преобладает количественно, но неизменно становится организующим началом. Повествование, нередко именуемое *нарративом* (в соответствии с первоначальным значением этого латинского слова), естественно, оказывается центральным предметом аналитического рассмотрения. «Только уровень повествовательного дискурса поддается непосредственному текстуальному анализу», — утверждает французский структуралист Ж. Женетт. По его словам, наше знание изображенных романистом или новеллистом лиц и событий не может не быть косвенным, опосредованным: все рассказанное дано нам «только через повествование»¹.

Произведения эпического рода, опираясь на повествование, сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллика; юмористика О'Генри и раннего А. П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпосы и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, романы У. Фолкнера «Деревушка», «Город», «Особняк», составившие трилогию.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество персонажей, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех повествовательных произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Не существ-

¹ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 65–66.

вует групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину человеческого сознания, и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это — весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между тем, что изображено, и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения обычно не содержит сведений о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах. Дух повествования, по словам Т. Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ»; и «нет для него разделения между «здесь» и «там»¹. А вместе с тем речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью. Эта речь характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего. В любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему видение мира и способ мышления. В этом смысле правомерно говорить об *образе повествователя*, который составляет весьма существенную сторону мира эпического произведения. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря Б. М. Эйхенбауму, В. В. Виноградову, М. М. Бахтину (работы 1920-х годов). Суммируя суждения этих ученых, Г. А. Гуковский в 1940-е годы писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь — это не только более или менее конкретный образ <...> но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»².

Эпическая форма, говоря иначе, воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего. Она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете — склад ума и чувств повествователя. Облик повествователя обнаруживается не в действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном *повествовательном монологе*. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Не может быть полноценного восприятия народных сказок без пристального внимания к их повествовательной манере, в которой за наивностью и бесхитростностью того, кто ведет рассказ, угадываются веселость и лукавство, жизненный опыт и мудрость. Невоз-

¹ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 8.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

можно почувствовать прелесть героических эпопей древности, не уловив возвышенного строя мыслей и чувств рапсода и сказителя. И уж тем более невымыслимо понимание произведений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, А. П. Чехова и И. А. Бунина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова вне постижения «голоса» повествователя. Живое восприятие эпического произведения всегда связано с пристальным вниманием к той манере, в которой ведется повествование. Чуткий к словесному искусству читатель видит в рассказе, повести или романе не только сообщение о жизни персонажей с ее подробностями, но и выразительно значимый монолог повествователя.

Эпосу доступны разные способы ведения речи. Наиболее глубоко укоренен тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто сообщает о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, присущ дар «всеведения». И его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Не случайно Гомера уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик, — читаем мы у Шеллинга, — который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...> он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место “необходимости”»¹.

Основываясь именно на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Сходные мысли о природе повествования высказал Т. Манн в статье «Искусство романа»: «Быть может, стихия повествования, это вечно-гомеровское начало, этот вещий дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наиболее полно и достойно воплощает стихию поэзии». Писатель усматривает в повествовательной форме воплощение духа иронии, которая является не холодно-равнодушной издевкой, но исполнена сердечности и любви: «...это величие, питающее нежность к малому», «взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»².

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 399.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 273, 277, 278.

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами актуализируется далеко не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий активизировалось *субъективное* начало повествования. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому — подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля. Эта битва воспроизведена отнюдь не по-гомеровски: повествователь как бы перевоплощается в героя, юного Фабрицио, и смотрит на происходящее его глазами. Дистанция между ним и персонажем практически исчезает, точки зрения обоих совмещаются. Такому способу изображения порой отдавал дань Л. Н. Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; военный совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз как пережитые им самим, другой — увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно произведениям Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова, Г. Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. «Нужно перенестись в действующее лицо», — замечал Флобер. При сближении повествователя с кем-либо из героев широко используется несобственно-прямая речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX—XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное — пониманием жизни как совокупности непохожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и ценностных ориентаций¹.

Наиболее распространенная форма эпического повествования — это *рассказ от третьего лица*. Здесь перед автором раскрывается широкая перспектива открытого обозначения своей позиции, прямого выражения собственных мыслей и оценок изображаемого. Вместе

¹ О многообразии форм повествования в русской литературе XIX в. см.: Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. Завершая статью, автор говорит о Чехове следующее: «<...> сливая сферу рассказчика с субъективной сферой героя, он с особой тонкостью и тщанием развивает ту персональную повествовательную ситуацию, которая заняла столь видное место в литературе XX в.» (с. 478).

с тем повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я», отличающееся от автора. Таких персонафицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Иван Васильевич в рассказе Л. Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (ранняя трилогия Л. Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И. С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, весьма непохожи на то, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Моя жизнь» А. П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко (о чужом слове см. с. 261—263). Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

§ 4. ДРАМА

Драматические произведения (*др.-гр. drama* — действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия»¹. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Все это составляет *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст — это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы. Писатель-драматург пользуется лишь *частью* предметно-образительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю,— замечал Т. Манн,— как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ»². При этом драматурги,

¹ Гете И. В. Об искусстве. С. 350.

² Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 386.

в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырех часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов, и их высказывания, как отмечал К. С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы, — писал Ф. Шиллер, — переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»¹.

Драма ориентирована на требования сцены. А театр — это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам Пушкина, — «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлевать «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений. <..> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством»². Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в неразрывной связи с массовыми празднествами, в атмосфере игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным», — заметила О. М. Фрейденберг³. То же самое правомерно сказать о театре и драме иных стран и эпох. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой всякого драматического мастерства»⁴.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.

² Пушкин А. С. О народной драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 214, 213.

³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.

⁴ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 370.

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально яркой. «Театр требует <...> преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах», — писал Н. Буало¹. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл», — комментирует Бубнов («На дне» Горького) испуганную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театральную эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Л. Н. Толстого в адрес У. Шекспира за обилие гипербола, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления». «С первых же слов, — писал он о трагедии «Король Лир», — видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений»². В оценке творчества Шекспира Толстой был не прав, но мысль о приверженности великого английского драматурга к театрализирующим гиперболам совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т. п.

В XIX—XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они сводились к минимуму. Симптомы этого сдвига ощутимы уже в так называемой «мещанской драме» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г. Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX и начала XX столетия — А. Н. Островского, А. П. Чехова и М. Горького — отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализирующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнеподобия». Вспомним в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять — пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад узнала о смерти своего жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой, подводят нравственно-философские итоги прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра/Сост. и ред. С. Мокульский: В 2 т. 2-е изд. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 679.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 252.

Сказанное убеждает в справедливости суждения А. С. Пушкина (из его цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»: «Читая поэму, роман, мы часто можем забытья и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»¹.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, диалоги и монологи которых, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются куда более пространными и эффектными, нежели те реплики, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющиеся чисто сценическим приемом вынесения наружу речи внутренней (таких монологов немало как в античных трагедиях, так и в драматургии Нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы-поэты или мастера публичных выступлений. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно — на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII—XIX вв. Всемирно значимые образцы драматургии (от античности и до XVII в.) в пору их создания практически не осознавались как литературные произведения: они бытовали *только* в составе сценического искусства. Ни У. Шекспир, ни Ж. Б. Мольер не воспринимались их современниками в качестве писателей. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным издани-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 212.

ям в XIX—XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. Так, Гете полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей»¹, а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горя от ума» со сцены. Получила распространение так называемая *Lesedrama* (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на читательское восприятие. Таковы «Фауст» Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут предзавить некоторый интерес в чтении»².

Принципиальных различий между *Lesedrama* и пьесой, которая ориентирована автором на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему — успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя далеко и не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских маленьких трагедий в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы — это сцена. «Только при сценическом исполнении, — отметил А. Н. Островский, — драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»³.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим дотраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения* литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где режиссер и актеры глубоко постигают драматическое произведение в его *основных* содержательных, жанровых, стилевых особенностях. Сценические постановки (как и экранизации) отвечают своему назначению лишь в тех слу-

¹ Гете И. В. Об искусстве. С. 410—411.

² Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 542.

³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 63.

чаях, когда имеется согласие (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту¹.

В классической эстетике XVIII—XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд художественных эпох и в самом деле проявил себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гете. Великому немецкому писателю были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения — бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойства драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами, воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в «дореалистические» эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX—XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман — жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

§ 5. ЛИРИКА

В лирике (*др.-гр.* *lyra* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания²: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма

¹ Театрально-драматическому искусству посвящено множество работ. Назовем два фундаментальных труда: *Аникст А. А.* История учений о драме. М., 1967—1988. [Т. 1—5]; *Пави П.* Словарь театра (пер. с фр.). М., 1991.

² Прибегнув к этому термину (*Zustand* — состояние), охарактеризовал природу лирики немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, напоминал он, составляет действие (*Handlung*) (См.: *Petersen J.* Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd 1. Werk und Dichter. Berlin, 1939. S. 119—126).

скупо, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика,— писал Ф. Шлегель,— всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д.,— некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»¹. Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой².

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание осязаемо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы,— писала о лирике Л. Я. Гинзбург,— она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»³. Лежащее в основе лирического произведения переживание — это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры,— писал о Пушкине Н. В. Гоголь,— когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня,— точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»⁴.

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как говорил Г. Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим⁵), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и граждан-

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 62.

² Об «образе переживания» в лирике см.: Сквозников В. Д. Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175—179.

³ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 7.

⁴ Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность// Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 160.

⁵ См.: Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 32.

ские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из предварений которого в европейской литературе являются библейские «Псалмы», может обрести в своих наиболее ярких образцах религиозный характер. Порой оно оказывается (вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Молитва») сродным молитве, запечатлевает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г. Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А. С. Пушкина). Религиозные мотивы звучат и в лирике нашего века: у В. Ф. Ходасевича, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, из числа современных поэтов — у О. А. Седаковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого, обладающего ценностью. Вряд ли она способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л. Я. Гинзбург: «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»¹.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В. В. Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М. И. Цветаевой, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как можно короче и как можно полнее»². Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты порой подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике поразному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С. А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности (*описательная* лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (*повествовательная* лирика). Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 8.

² Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* — обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным “подтекстом”»¹. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпических повествованиях. Речь лирического произведения исполнена *экспрессии*, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»² в их неразрывной связи с ритмикой. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет стихотворную форму, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к прозе.

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и их подобий, к которым охотно прибегают (особенно в XX столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что наиболее характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л. Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии истекшего столетия, — это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая по-

¹ *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. С. 158.

² *Ларин Б. А.* О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)//*Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л., 1974. С. 84.

зволюет себе «своевольничать», поэты получают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, сразу, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»¹. Вспомним начало пространного стихотворения Б. Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом — стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

За музыкаю только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело <...>
Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут вдали преображенной
Другое небо и любовь.

(Пер. Б. Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сущью.

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая глубины человеческой души, недоступные другим видам искусства, вместе с тем ограничивается тем, что передает *общий характер* переживания. Сознание человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10 № 12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность чувства, достигающего напряжения страсти, но не связываем это чувство с какой-то конкретной жизненной ситуацией или определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций.

Иное дело — лирическая поэзия. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности чем-то и в направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушки-

¹ Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1998. С. 384.

на «Погасло дневное светило...». Мятёжное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатление от окружающего (волнующийся под ним «угрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о происшедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются *связи* сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В. А. Жуковского, А. А. Фета или раннего А. А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю. Н. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок»¹, укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»). О лирическом герое как «я-сотворенном» (М. М. Пришвин) говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это — весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речи, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. Именно об этом — стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» («...лишь божественный глагол/До слуха чуткого коснется,/ Душа поэта встрепенется,/ Как пробудившийся орел»).

При этом автор нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и темы лирических стихотворений А. С. Пушкина далеко не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. Знаменательна и надпись, которую сделал А. А. Блок на полях рукописи одного своего стихотворения: «Ничего такого не было». В своих стихах поэт запечат-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 118.

левал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в «маске» шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — такова, по словам А. А. Фета, одна из граней поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А. А. Блока — душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви или «Я убит подо Ржевом» А. Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И. А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н. А. Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторявший фразу: «Живя согласно с строгою моралью, я никому не сделал в жизни зла». Приведенное нами ранее определение лирики Аристотелем (поэт «остается самим собою, не изменяя своего лица»), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому¹.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а *автопсихологическая*: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В. Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинаясь действительной потребности выразить свои переживания»².

Лирике в ее доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, С. А. Есенина и Б. Л. Пастернака, А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Как правило, лирическое произведение организуется сознанием и речью *единичного* субъекта (лирическое «я»). Вместе с тем в составе лирики весьма значим феномен *лирического «мы»*, поныне остающийся недостаточно изученным. Семантика этого «мы» разнопланова и богата. Можно назвать множество стихотворений интимно-личного характера (это прежде всего любовная лирика), напи-

¹ О ролевой лирике в русской поэзии XIX в. см.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд., перераб. и доп. Ижевск, 1978. С. 98—108.

² Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 449, 417, 416.

санных от лица двоих близких друг другу людей, живущих общей жизнью. Таковы, например, «Мы встретились с тобою в храме...» и «Мы забыты, одни на земле...» А. А. Блока, «Мы с тобой на кухне посидим...» О. Э. Мандельштама.

Лирическое «я» способно обретать и большую емкость, выходя за рамки ситуации «я — ты». Напомним «Думу» М. Ю. Лермонтова, где лирический субъект высказывается от лица своего поколения; из более поздней поэзии — тютчевское «И мы плывем, пылающею бездною/Со всех сторон окружены», «Дети ночи» Д. С. Мережковского («Холод утра — это мы./Мы — над бездною ступени»), «Скифы» А. А. Блока, где звучит голос России как посредницы между Европой и Азией, стихи В. В. Маяковского 1920-х годов, лирический субъект которых — великое множество строителей социализма, «От черного хлеба и верной жены...» Э. Г. Багрицкого, «Мы живем, под собою не чуя страны...» О. Э. Мандельштама, «Памяти 19 июля 1914», «Думали, нищие мы», «Лондонцам» А. А. Ахматовой. Лирическое «мы», как видно, составляет неотъемлемую грань поэзии. Оно запечатлевает сознание художников слова, распахнутое окружающей их человеческой реальности, ей причастное, в нее вовлеченное.

Порой в одном лирическом «я» оказываются слитыми воедино несколько субъектов. Так, в шедевре Б. Л. Пастернака — стихотворении «Гамлет», открывающем последнюю главу романа «Доктор Живаго», речь ведется *одновременно* от лица героя шекспировской трагедии; играющего эту роль актера; Юрия Андреевича Живаго, написавшего данное стихотворение на рубеже 1910—1920-х годов; самого Пастернака поры его творческой зрелости (середина 1940-х). Здесь налицо лирическая *полисубъектность*.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознается литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения М. М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала¹.

Полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается всецело погруженным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (*суггестивностью*). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле авторов (а иногда и по

¹ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 148—149.

своей собственной) мы принимаем либо, напротив, не разделяем умонастроений персонажей, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное. С помощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л. Я. Гинзбург, «устанавливается молниеносный и безошибочный контакт»¹. Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

§ 6. МЕЖРОДОВЫЕ И ВНЕРОДОВЫЕ ФОРМЫ

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими к *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм — «*двухродовые образования*» (выражение Б.О. Кормана)². О произведениях и их группах, принадлежащих двум родам литературы, на протяжении XIX—XX вв. говорилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой»³. Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А. Н. Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б. Брехт. За произведениями М. Метерлинка и А. Блока закрепился термин «лирические драмы». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), лирическую прозу (как правило, автобиографическую), а также произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления, как, например, в «Дон Жуане» Байрона и «Евгении Онегине» Пушкина.

В литературоведении XX в. неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и т. д.) рода литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В. Д. Днепроv), и сатира (Я. Е. Эльсберг, Ю. Б. Борев), и сценарий (ряд теоретиков кино)⁴. В подобного рода суждениях немало спорного, но литература дей-

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 12; см. также: Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения//Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

² См.: Корман Б. О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974. С. 223.

³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 380.

⁴ Обзор подобных суждений зарубежных ученых дан в: Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca and London, 1972. P. 34—36.

ствительно знает группы произведений, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, лирики или драмы, а то и лишены их вовсе. Их правомерно назвать *внеродовыми формами*.

Во-первых, это художественные *очерки*. Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из тургеневских «Записок охотника», некоторые произведения Г. И. Успенского и М. М. Пришвина.

Во-вторых, это литература «*потока сознания*», где преобладают не повествовательная подача событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи. Здесь сознание, чаще всего предстающее неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир: действительность оказывается «застланной» хаосом ее созерцаний, мир — помещенным в сознание¹. Подобными свойствами обладают произведения М. Пруста, Дж. Джойса, Андрея Белого. Позже к этой художественной форме, лишь отчасти прихотливой эпическому роду литературы, обратились представители «нового романа» во Франции (М. Бютор, Н. Саррот).

И наконец, в традиционную триаду решительно не вписывается перекликающаяся с лирикой *эссеистика*, ставшая ныне весьма влиятельной областью литературного творчества. У истоков эссеистики — всемирно известные «Опыты» («Essays») М. Монтеня. Эссеистская форма — это непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней. Мысли, высказываемые в эссеистской форме, как правило, не претендуют на исчерпывающую трактовку предмета, они допускают возможность совсем иных суждений. Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

Эссеистика едва ли не доминирует в творчестве В. В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Она дала о себе знать в прозе А. М. Ремизова, в ряде произведений М. М. Пришвина (вспоминаются прежде всего «Глаза земли»). Элементы эссеистики присутствуют в прозе Г. Филдинга и Л. Стерна, в байроновских поэмах, в пушкинском «Евгении Онегине» (вольные беседы с читателем, раздумья о светском человеке, о друзьях и родственниках и т. п.), «Невском проспекте» Н. В. Гоголя (начало и финал повести), в прозе Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, где повествование обильно сопровождается размышлениями писателей.

По мысли М. Н. Эпштейна, основу эссеистики составляет особая концепция человека — как носителя не знаний, а *мнений*. Ее

¹ См.: Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания»//Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

призвание — не провозглашать готовые истины, а расщеплять законченную, ложную целостность, отстаивать свободную мысль, уходящую от централизации смысла: здесь имеет место «сопребывание личности со становящимся словом». Релятивистски понятой эссеистике автор придает статус весьма высокий: это «внутренний двигатель культуры Нового времени», средоточие возможностей «сверххудожественного обобщения»¹. Заметим, однако, что эссеистика отнюдь не устранила традиционные родовые формы. К тому же она в состоянии воплощать мироотношение, которое противостоит релятивизму. Яркий пример тому — творчество М. М. Пришвина.

* * *

Итак, различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы «внеродовые», нетрадиционные, укоренившиеся в «послеромантическом» искусстве. Первые со вторыми взаимодействуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне платоновско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А. И. Белецкий: «Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (имеются в виду роды литературы.— В. Х.) становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?»² Не соглашаясь с этим, заметим: литературные произведения *всех* эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую либо нередкие в XX в. формы очерка, «потока сознания», эссе). Родовая принадлежность (либо, напротив, причастность одной из «внеродовых» форм) во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие «род литературы» в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насущно.

¹ Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени)//Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вев. М., 1988. С. 334, 380, 365, 369.

² Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. С. 342. См. также: Женетт Ж. Введение в архитект//Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. Понятие литературного рода здесь рассмотрено (на наш взгляд, односторонне и узко) как восходящая к нормативной поэтике XVII в. догма, от которой ныне «надо избавиться» (с. 225—226, 331).

2. ЖАНРЫ

§ 1. О ПОНЯТИИ «ЖАНР»

Литературные жанры — это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств. Многие литературные жанры имеют истоки и корни в фольклоре. Вновь возникшие в собственном литературном опыте жанры являют собою плод совокупной деятельности начинателей и продолжателей. Такова, например, сформировавшаяся в эпоху романтизма лиро-эпическая поэма. В ее упрочении сыграли весьма ответственную роль не только Дж. Байрон, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, но также их гораздо менее авторитетные и влиятельные современники. По словам В. М. Жирмунского, исследовавшего этот жанр, от больших поэтов «исходят творческие импульсы», которые *другими* авторами позже претворяются в литературную традицию: «Индивидуальные признаки великого произведения превращаются в признаки жанровые»¹. Жанры правомерно назвать индивидуальностями культурно-историческими.

Жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны (хокку, танка, газель в литературах стран Востока). К тому же жанры имеют разный исторический объем. Одни бытуют на протяжении всей истории словесного искусства (какова, например, вечно живая от Эзопа до С. В. Михалкова басня); другие же соотнесены с определенными эпохами (такова, к примеру, литургическая драма в составе европейского Средневековья). Говоря иначе, жанры либо универсальны, либо исторически локальны.

Картина усложняется еще и потому, что одним и тем же словом нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные. Так, древними греками элегия мыслилась как произведение, написанное строго определенным стихотворным размером — элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром) и исполнявшееся речитативом под аккомпанемент флейты. Этой элегии (ее родоначальник — древнегреческий поэт Каллин, VII в. до н. э.) был присущ весьма широкий круг тем и мотивов (прославление доблестных воинов, философские размышления, любовь, нравоучение). Позже (у римских поэтов Катутла, Проперция, Овидия) элегия стала жанром, сосредоточенным прежде всего на любовной теме. А в Новое время (в основном вторая половина XVIII — начало XIX в.) элегический жанр благодаря Т. Грею и В. А. Жуковскому стал определяться настроением печали и грусти, сожаления и меланхолии. Вместе

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. (1924) Л., 1978. С. 227.

с тем и в эту пору продолжала жить элегическая традиция, восходящая к античности. Так, в написанных элегическим дистихом «Римских элегиях» И.В. Гете воспеты радости любви, плотские наслаждения, эпикурейская веселость. Та же атмосфера — в элегиях Парни, повлиявших на К. Н. Батюшкова и молодого Пушкина. Слово «элегия», как видно, обозначает *несколько* жанровых образований. Что являет собой элегия как таковая и в чем ее надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» (этой мало что говорящей дефиницией не без оснований ограничилась «Краткая литературная энциклопедия»).

Не обладают однозначным смыслом и многие иные жанровые обозначения (поэма, ода, сатира и т. п.). Ю. Н. Тынянов справедливо утверждал, что «самые признаки жанра эволюционируют»¹.

Существующие жанровые обозначения фиксируют различные стороны произведений. Так, слово «трагедия» констатирует причастность данной группы драматических произведений определенному эмоционально-смысловому настрою (пафосу); слово «повесть» говорит о принадлежности произведений эпическому роду литературы и о «среднем» объеме текста (меньшем, чем у романов, но большем, чем у новелл и рассказов); сонет является лирическим жанром, который характеризуется прежде всего строго определенным объемом (14 стихов) и специфической системой рифм; слово «сказка» указывает, во-первых, на повествовательность и, во-вторых, на активность вымысла и присутствие фантастики. И так далее. Б. В. Томашевский резонно заметил, что, будучи «многообразными», жанровые признаки «не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию»². К тому же авторы нередко обозначают жанр своих произведений произвольно, вне соответствия привычному словоупотреблению. Так, Н. В. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; «Дом у дороги» А. Т. Твардовского имеет подзаголовок «лирическая хроника», «Василий Теркин» — «книга про бойца».

Ориентироваться в процессах эволюции жанров и нескончаемом «разнобное» жанровых обозначений теоретикам литературы, естественно, непросто. По мысли Ю. В. Стенника, «установление систем жанровых типологий будет всегда сохранять опасность субъективизма и случайности»³. К подобным предостережениям нельзя не прислушаться. Однако литературоведение завершившегося столетия неоднократно намечало, а в какой-то мере и осуществляло разработку понятия «литературный жанр» не только в аспекте историко-ли-

¹ Тынянов Ю. Н. История литературы. Поэтика, Кино. С. 275.

² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 207.

³ Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе//Историко-литературный процесс. Л., 1974. С. 173.

тературном (исследования отдельных жанровых образований), но и собственно теоретическом. Опыты систематизации жанров в перспективе надэпохальной и всемирной предпринимались как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении¹.

§ 2. ПОНЯТИЕ «СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА» В ПРИМЕНЕНИИ К ЖАНРАМ

Рассмотрение жанров непредставимо без обращения к организации, структуре, форме литературных произведений. Об этом настойчиво говорили теоретики формальной школы. Так, Б. В. Томашевский назвал жанры специфическими «группировками приемов», которые обладают устойчивостью. Признаки жанра ученый характеризовал как доминирующие в произведении и определяющие его организацию².

Наследуя традиции формальной школы, а вместе с тем и пересматривая некоторые ее положения, ученые обратили пристальное внимание и на смысловую сторону жанров, оперируя терминами «жанровая сущность» и «жанровое содержание». Пальма первенства здесь принадлежит М. М. Бахтину, который говорил, что жанровая форма неразрывными узами связана с тематикой произведений и чертами мирозерцания их авторов: «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира»³. Жанр составляет *значимую* конструкцию: «Художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра». И еще: «Каждый жанр <...> есть сложная система средств и способов понимающего овладения» действительностью⁴. Подчеркивая, что жанровые свойства произведений составляют нерасторжимое единство, Бахтин вместе с тем разграничивал формальный (структурный) и собственно содержательный аспекты жанра.

О том, что представляет собой жанровая сущность, в работах Бахтина напрямую не говорится, но из общей совокупности его суждений о романе (о них пойдет речь ниже) становится ясно, что имеются в виду художественные принципы освоения человека и его связей с окружающим. Этот глубинный аспект жанров в XIX в. рассматривался Гегелем, который характеризовал эпопею, сатиру и комедию, а также роман, привлекая понятия «субстанциальное» и «субъективное» (индивидуальное, призрачное). Жанры при этом свя-

¹ Обзоры опытов систематизирующего рассмотрения жанров см. в: *Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*; *Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. М., 1982.

² *Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика*. С. 206.

³ *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. С. 332.

⁴ См.: *Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая)*. С. 150, 149.

зывались с определенного рода осмыслением «общего состояния мира» и конфликтов («коллизий»). Сходным образом соотнес жанры с историческими стадиями взаимоотношений личности (точнее было бы — индивида) и общества А. Н. Веселовский¹.

В том же русле (и, на наш взгляд, ближе к Веселовскому, нежели к Гегелю) — концепция литературных жанров Г. Н. Пospelова, который в 1940-е годы предпринял оригинальный опыт систематизации жанровых явлений. Он разграничил жанровые формы «внешние» («замкнутое композиционно-стилистическое целое») и «внутренние» («специфически жанровое содержание» как принцип «образного мышления» и «познавательной трактовки характеров»). Расценив внешние (композиционно-стилистические) жанровые формы как содержательно нейтральные (в этом послеловская концепция жанров, что неоднократно отмечалось, односторонняя и уязвима), ученый сосредоточился на внутренней, содержательной стороне жанров². Он выделил и охарактеризовал три надэпохальные жанровые группы, положив в основу их разграничения социологический принцип: тип соотношений между художественно воссоздаваемыми людьми и их социальной средой в широком смысле. «Если произведения национально-исторического жанрового содержания (имеются в виду эпопеи, былины, оды.— В. Х.),— писал Г. Н. Пospelов,— познают жизнь в аспекте становления национальных обществ, если произведения романтические осмысляют становление отдельных характеров в частных отношениях, то произведения «этологического» жанрового содержания раскрывают состояние национального общества или какой-то его части»³. (Этологические, или нравоописательные, жанры — это произведения типа «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, а также сатиры, идиллии, утопии и антиутопии.) Наряду с тремя названными жанровыми группами ученый выделял еще одну: *мифологическую*, содержащую «народные образно-фантастические объяснения происхождения тех или иных явлений природы и культуры». Эти жанры он относил только к «предыскуству» исторически ранних, «языческих» обществ, полагая, что «мифологическая группа жанров, при переходе народов на более высокие ступени общественной жизни, не получила своего дальнейшего развития»⁴.

Характеристика жанровых групп, которая дана Г. Н. Пospelовым, обладает достоинством четкой системности. Вместе с тем она неполна. Ныне, когда с отечественного литературоведения снят запрет на обсуждение религиозно-философской проблематики иску-

¹ О понимании жанров Гегелем и Веселовским см.: Чернец Л. В. Литературные жанры. С. 25—43.

² Пospelов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах// Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. Вып. 5. 1948. С. 59—60.

³ Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 207.

⁴ Там же. С. 167—168.

ства, к сказанному ученым нетрудно добавить, что существует и является глубоко значимой группа литературно-художественных (а не только архаико-мифологических) жанров, где человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия.

Такова *притча*, которая восходит к эпохам Ветхого и Нового заветов и «с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной “премудрости” религиозного или моралистического порядка»¹. Таково *житие*, ставшее едва ли не ведущим жанром в христианском Средневековье; здесь герой приобщен к идеалу праведничества и святости или по крайней мере к нему устремлен. Назовем и *мистерию*, тоже сформировавшуюся в средние века, а также *религиозно-философскую лирику*, у истоков которой — библейские «Псалмы». По словам Вяч. Иванова о поэзии Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Вл. С. Соловьева («Римский дневник 1944 года», октябрь), «...их трое, / В земном прозревших неземное / И нам предудказавших путь». Названные жанры, не укладывающиеся в какие-либо социологические построения, правомерно определить как *онтологические* (воспользовавшись термином философии: онтология — учение о бытии). Особую группу жанров составляют произведения карнально-смехового характера, тоже не чуждые онтологическим началам. Такова *меншпее*, которую охарактеризовал М. М. Бахтин в своей книге о Достоевском.

Онтологический аспект жанров, восходящий к мифологической архаике, выдвигается на первый план в ряде зарубежных теорий XX в. Жанры при этом рассматриваются прежде всего как осваивающие бытийные универсалии. Говоря словами американского ученого К. Берка, это системы притяжения или неприятия мира². В этом ряду теорий наиболее известна концепция Н. Г. Фрая, заявленная в его книге «Анатомия критики» (1957). Жанровая форма, говорится в ней, порождается мифами о временах года и соответствующими им ритуалами. «Весна олицетворяет зарю и рождение, порождая мифы <...> о пробуждении и воскресении,— излагает И. П. Ильин мысли названного канадского ученого,— о сотворении света и гибели тьмы, а также архетипы дифирамбической и рапсодической поэзии. Лето символизирует зенит, брак, триумф, порождая мифы об апофеозе, священной свадьбе, посещении рая и архетипы комедии, идиллии, рыцарского романа. Осень как символ захода солнца и смерти порождает мифы увядания жизненной энергии, умирающего бога, насильственной смерти и жертвоприношения и архетипы трагедии и элегии. Зима, олицетворяя мрак и безыс-

¹ Аверинцев С. С. Притча//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. См. также: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 13—32.

² См.: Burke K. Attitudes Toward History. Los Altos, 1959; Чернец Л. В. Литературные жанры. С. 59—61.

ходность, порождает миф о победе темных сил и потопе, возвращении хаоса, гибели героя и богов, а также архетипы сатиры»¹.

Содержательная (смысловая) основа литературных жанров, как видно, привлекает к себе самое пристальное внимание ученых XX в. И осмысливается она по-разному.

§ 3. РОМАН: ЖАНРОВАЯ СУЩНОСТЬ

Роман, по праву признанный ведущим жанром литературы последних двух-трех столетий, приковывает к себе пристальное внимание литературоведов и критиков². Становится он также предметом раздумий самих писателей. Вместе с тем этот жанр поныне остается загадкой. Об исторических судьбах романа и его будущем высказываются самые разные, порой противоположные мнения. «Его, — писал Т. Манн в 1936 г., — прозаические качества, сознательность и критицизм, а также богатство его средств, его способность свободно и оперативно распоряжаться показом и исследованием, музыкой и знанием, мифом и наукой, его человеческая широта, его объективность и ирония делают роман тем, чем он является в наше время: монументальным и главенствующим видом художественной литературы»³. О. Э. Мандельштам, напротив, говорил о закате романа и его исчерпанности (статья «Конец романа», 1922). В психологизации романа и ослаблении в нем внешне-событийного начала (что имело место уже в XIX в.) поэт усмотрел симптом упадка и преддверье гибели жанра, ныне ставшего, по его словам, «старомодным».

В современных концепциях романа так или иначе учитываются высказывания о нем, сделанные в прошлые столетия. Если в эстетике классицизма роман третировался как жанр низкий («Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен»; «Несообразности с романом неразлучны»⁴), то в эпоху романтизма ему, напротив, воздавались высокие почести (Ф. Шлегель, Жан-Поль, Шеллинг, Гегель). Наследуя эту традицию, В. Г. Белинский назвал роман эпосом частной жизни, предмет которого — «судьбы частного человека», обыкновенная, «каждодневная жизнь»⁵. Во второй половине 1840-х годов

¹ Ильин И. П. Н. Г. Фрай//Современные зарубежные литературоведы: Справочник. Страны капитализма. Ч. III. М., 1987. С. 87—88. Более подробно и полно о теории жанров Н. Фрая см.: *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу/Пер. с фр. М., 1999. С. 12—20.

² На протяжении последних десятилетий в нашей стране созданы монографии В. Д. Днепров, Д. В. Затонского, В. В. Кожина, Н. С. Лейтес, Н. Т. Рымаря, Н. Д. Тармарченко, А. Я. Эсалнек, посвященные истории и теории романа. Назовем также: *Zur Poetik des Romans.* Hrsg. von V. Klotz. Darmstadt, 1965; *Deutsche Romantheorien.* Hrsg. von R. Grimm. Fr. a. M., 1968.

³ Манн Т. Письма. М., 1975. С. 81.

⁴ Буало Н. Поэтическое искусство. С. 81.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 34.

критик утверждал, что роман и родственная ему повесть «стали теперь во главе всех других родов поэзии»¹.

Оригинальную концепцию романа разработал М. М. Бахтин. Опираясь на суждения писателей XVIII в. Г. Филдинга и К. М. Виланда, ученый в статье «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941) утверждал, что герой романа показывается «не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью»; это лицо не должно «быть “героичным” ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова». Романический герой объединяет в себе «как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные»². При этом роман запечатлевает «живой контакт» человека «с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)». И он «более глубоко, существенно, чутко и быстро», чем какой-либо иной жанр, «отражает становление самой действительности» (451). Главное же, роман (по Бахтину) способен открывать в человеке не только определившиеся в поведении свойства, но и нереализованные возможности, некий личностный потенциал: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения», человек здесь может быть «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (479).

Суждения о романе немецких романтиков, Гегеля, Белинского и Бахтина правомерно считать аксиомами. Этот жанр осваивает жизнь человека (прежде всего частную, индивидуально-биографическую) в динамике, становлении, эволюции и в ситуациях сложных, как правило, конфликтных отношений героя с окружающим. Здесь неизменно присутствует и едва ли не доминирует — в качестве своего рода «сверхтемы» — художественное постижение (воспользуемся известными словами А. С. Пушкина) «самостоянья человека», которое составляет (позволим себе дополнить поэта) и «залог величия его», и источник горестных падений, жизненных тупиков и катастроф (о понятии *личность* см. с. 44—49). Почва для становления и упрочения романа, говоря иначе, возникает там, где наличествует интерес к человеку, который обладает хотя бы относительной независимостью от установлений социальной среды с ее императивами и которому не свойственна «стадная» включенность в социум.

В великом множестве романов запечатлеваются ситуации отчуждения героя от окружающего, демоническое своеволие, акцентируются его неукорененность в реальности, бездомность, житейское странничество и духовное скитальчество. Таковы «Золотой осел» Апулея, рыцарские романы Средневековья, «История Жиль Блаза из Сан-тильяны» А. Р. Лесажа. Вспомним также Жюльена Сореля («Красное

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. С. 315.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 453. Ниже отсылки к этому изданию даются в тексте (указывается страница).

и черное» Стендаля), Евгения Онегина («Всему чужой, ничем не связан», — сетует пушкинский герой на свою участь в письме Татьяне), герценовского Бельтова, Раскольникова и Ивана Карамазова у Ф. М. Достоевского. Подобного рода романые герои (а им нет числа) «опираются лишь на себя»¹.

Отчуждение человека от социума и миропорядка было интерпретировано М. М. Бахтиным как *необходимо* доминирующее в романе. Ученый утверждал, что здесь не только герой, но и сам автор предстают неукорененными в мире, удаленными от начал устойчивости и стабильности, чуждыми преданию. Роман, по его мысли, запечатлевает «распадение эпической (и трагической) целостности человека» и осуществляет «смеховую фамильяризацию мира и человека» (481). «У романа, — писал Бахтин, — новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка» (473). В этом жанре реальность «становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано» (472—473). Тем самым роман рассматривается как выражение миросозерцания скептического и релятивистского, которое мыслится как кризисное и в то же время имеющее перспективу. Роман, утверждает Бахтин, готовит новую, более сложную целостность человека «на более высокой ступени <...> развития» (480).

Много сходного с бахтинской теорией романа в суждениях известного венгерского философа-марксиста и литературоведа Д. Лукача, который назвал этот жанр эпопеей обезбоженного мира, психологию романного героя — демонической, а преобладающую в произведениях тональность — иронической. Рассматривая роман как зеркало взросления, зрелости общества и антипод эпопеи, запечатлевшей «нормальное детство» человечества, Д. Лукач говорил о воссоздании этим жанром человеческой души, заблудившейся в пустой и мнимой действительности².

Однако роман не погружается всецело в атмосферу демонизма и иронии, распадается человеческой цельности, отчужденности людей от мира, но ей и противостоит. Опора героя на самого себя в классической романистике XIX в. (как западноевропейской, так и отечественной) представала чаще всего в освещении двойственном: с одной стороны, как достойное человека «самостоянье», возвышенное, привлекательное, чарующее, с другой — в качестве источника заблуждений и жизненных поражений. «Как я ошибся, как наказан!» — горестно восклицает Онегин, подводя итог своему уединенно свободному пути. Печорин сетует, что не угадал собственного «высокого назначения» и не нашел достойного применения «необъятным

¹ Кожин В. В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы... М., 1964. С. 107.

² См.: Lukacs G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Neuweid a. Rhein; Berlin; Spandau, 1963. S. 96, 87—92.

силам» своей души. Иван Карамазов в финале романа, мучимый совестью, заболевает белой горячкой.

При этом многие романские герои стремятся преодолеть свою уединенность и отчужденность, жаждут, чтобы в их судьбах «с миром утвердилась связь» (А. Блок). Вспомним еще раз восьмую главу «Евгения Онегина», где герой воображает Татьяну сидящей у окна сельского дома, а также тургеневского Лаврецкого, гончаровского Райского, толстовского Андрея Болконского или даже Ивана Карамазова Достоевского, в лучшие свои минуты устремленного к Алеше. Подобного рода романские ситуации охарактеризовал Г. К. Косиков: «“Сердце” героя и “сердце” мира тянутся друг к другу, и проблема романа заключается <...> в том, что им вовеки не дано соединиться, причем вина героя за это подчас оказывается не меньшей, чем вина мира»¹.

Важно и иное: в романах немалую роль играют герои, самостоятельные которых не имеет ничего общего с уединенностью сознания, отчуждением от окружающего, демоническим своеволием, опорой лишь на себя. Среди романских персонажей мы находим тех, кого, воспользовавшись словами М. М. Пришвина о себе, правомерно назвать «деятелями связи и общения», или, опираясь на предложенную выше типологию персонажей (см. с. 186—192), героями житейно-идиллическими. Такова «переполненная жизнью» Наташа Ростова, которая, по меткому выражению С. Г. Бочарова, наивно и вместе с тем убежденно требует «немедля, сейчас открытых, прямых, человечески простых отношений между людьми»². Таковы князь Мышкин и Алеша Карамазов у Достоевского. В ряде романов (особенно настойчиво — в творчестве Ч. Диккенса и русской литературе XIX в.) возвышающе и поэтизирующе подаются душевные контакты человека с близкой ему реальностью, и в частности семейно-родовые связи («Капитанская дочка» А. С. Пушкина; «Захудалый род» Н. С. Лескова; «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). Герои подобных произведений (вспомним Ростовых или Константина Левина у Л. Н. Толстого) воспринимают и мыслят окружающую реальность не столько чуждой и враждебной себе, сколько дружественной и сродной. Им присуще то, что М. М. Пришвин называл «родственным вниманием к миру»³.

Тема Дома (в высоком смысле слова — как неустранимого бытийного начала и непререкаемой ценности) настойчиво (чаще всего в напряженно драматических тонах) звучит и в романистике истекшего столетия: у Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах» и после-

¹ Косиков Г. К. Теории романа (роман средневековый и роман Нового времени). С. 71.

² Бочаров С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». 3-е изд. М., 1978. С. 68.

³ Писатель утверждал, что этим даром обладают в той или иной мере все люди, что художники (в частности — писатели) призваны бесконечно расширять «силы родственного внимания» (Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 3. С. 61).

дующие произведения писателя), Р. Мартена дю Гара («Семья Тибо»), У. Фолкнера («Шум и ярость»), М. А. Булгакова («Белая гвардия»), М. А. Шолохова («Тихий Дон»), Б. Л. Пастернака («Доктор Живаго»), В. Г. Распутина («Живи и помни», «Последний срок»).

Романы близких нам эпох, как видно, в немалой степени ориентированы на *идиллические* ценности (хотя и не склонны выдвигать на авансцену ситуации гармонии человека и близкой ему реальности). Еще Жан-Поль (имея в виду, вероятно, такие произведения, как «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо и «Векфильдский священник» О. Голдсмита) отмечал, что идиллия — это «жанр, родственник роману»¹. А по словам М. М. Бахтина, «значение идиллии для развития романа <...> было огромным»².

Роман впитывает в себя опыт не только идиллии, но и ряда других жанров; в этом смысле он подобен губке. Этот жанр способен включить в свою сферу черты эпопеи, запечатлевая не только частную жизнь людей, но и события национально-исторического масштаба («Пармская обитель» Стендаля, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Унесенные ветром» М. Митчелл). Романы в состоянии воплощать смыслы, характерные для притчи. По верной мысли О. А. Седаковой, «в глубине “русского романа” обыкновенно лежит нечто подобное притче»³. Несомненна причастность романа и традициям агиографии. Житийное начало весьма ярко выражено в творчестве Достоевского. Лесковских «Соборян» правомерно охарактеризовать как роман-житие.

Романы, далее, нередко обретают черты сатирического нравоописания, каковы, к примеру, произведения О. де Бальзака, У. М. Теккерея, «Воскресение» Л. Н. Толстого. Как показал М. М. Бахтин, далеко не чужда роману (в особенности авантюрно-плутовскому) и фамильярно-смеховая, карнавальная стихия, первоначально укоренившаяся в комедийно-фарсовых жанрах. Вяч. Иванов не без оснований характеризовал произведения Ф. М. Достоевского как «романы-трагедии». «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова — это своего рода роман-миф, а «Человек без свойств» Р. Музиля — роман-эссе. Свою тетралогию «Иосиф и его братья» Т. Манн в докладе о ней назвал «мифологическим романом», а его первую часть («Былое Иакова») — «фантастическим эссе»⁴. Творчество этого романиста, по словам немецкого ученого, знаменует серьезнейшую трансформацию романа: его погружение в глубины мифологические⁵.

Роман, таким образом, обладает двойкой содержательностью: во-первых, специфичной именно для него («самостоянье» и эволюция героя, явленные в его частной жизни), во-вторых, пришедшей к

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 261.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 377.

³ Седакова О. А. Притча и русский роман//Искусство кино. 1994. № 4. С. 12.

⁴ Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968. Кн. 2. С. 904.

⁵ См.: Schirokauer A. Begengungswandel des Romans//Zur Poetik des Romans. S. 28–31.

нему из иных жанров. Правомерен вывод: жанровая сущность романа *синтетична*. Этот жанр способен с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе смысловые начала множества жанров. По-видимому, не существует жанрового начала, от которого роман остался бы фатально удаленным.

Роман как жанр, склонный к синтетичности, резко отличается от иных, ему предшествовавших, являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира. Он (как никакой другой) оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не знает границ. И писатели различных стран и эпох пользуются этой свободой самым разным образом.

Многоликость романа создает для теоретиков литературы серьезные трудности. Едва ли не перед каждым, кто пытается охарактеризовать роман как таковой, в его всеобщих и необходимых свойствах, возникает соблазн своего рода синекдохи: подмены целого его частью. Так, О. Э. Мандельштам судил о природе этого жанра по «романам карьеры» XIX в., героев которых манил небывалый успех Наполеона. В романах же, акцентировавших не волевою устремленностью самоутверждающегося человека, а сложность его психологии и действие внутреннее, поэт усмотрел симптом упадка жанра и даже его конца¹.

Иную ориентацию, но тоже локальную (прежде всего на опыт Достоевского), имеет бахтинская теория. Герои писателя, по мысли Бахтина, — это прежде всего носители идей (идеологи); их голоса равноправны, как и голос автора по отношению к каждому из них. В этом усматривается *полифоничность*, являющаяся высшей точкой романного творчества и выражением недогматического мышления автора, понимания им того, что единая и полная истина «принципиально невместима в пределы одного сознания». Романистика Достоевского рассматривается Бахтиным как наследование античной «менипповой сатиры». *Мениппея* — это жанр, «свободный от предания», приверженный к «необузданной фантастике», воссоздающий «приключения *идеи* или *правды* в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе». Она, утверждает Бахтин, является жанром «последних вопросов», осуществляющим «морально-психологическое экспериментирование», и воссоздает «раздвоение личности», «необычные сны, страсти, граничащие с безумием».

Другие же, не причастные полифонии разновидности романа, где преобладает интерес писателей к людям, укорененным в близкой им реальности, и авторский «голос» доминирует над голосами героев, Бахтин оценивал менее высоко и даже отзывался о них иронически: писал о «монологической» односторонности и узости

¹ См.: Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 73.

«романов усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейных», будто бы забывших о пребывании человека «на пороге» вечных и неразрешимых вопросов. При этом назывались Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров¹.

Подобного рода иерархическое возвышение романов Достоевского над всем и вся в отечественной классике (над Л. Н. Толстым — впрямую, над А. С. Пушкиным с его «Капитанской дочкой» — косвенно, подтекстово) далеко не бесспорно. Имеют серьезные резоны и суждения иного рода, нежели бахтинские. Знаменательна статья Т. Манна с говорящим названием: «Достоевский — но в меру»². Весомы и слова Б. Л. Пастернака (1950) о том, что Л. Н. Толстой своими романами «принес в мир» «новый род одухотворения», что «историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире — атмосфера толстовская»³. Правомерно, по-видимому, говорить о творчестве Достоевского и Толстого как двух *равновеликих* вершинах отечественной романистики, которые имели для истекшего столетия общекультурное значение не только национальное, но и всемирное.

В многовековой истории романа явственно просматриваются два его типа, более или менее соответствующие двум стадиям литературного развития. Это, во-первых, произведения остро событийные, основанные на *внешнем* действии, герои которых стремятся к достижению каких-то локальных целей. Таковы романы авантюрные, в частности плутовские, рыцарские, «романы карьеры», а также приключенческие и детективные. Их сюжеты являют собой многочисленные сцепления событийных узлов (интриг, приключений и т. п.), как это имеет место, к примеру, в байроновском «Дон Жуане» или у А. Дюма.

Во-вторых, это романы, возобладавшие в литературе последних двух-трех столетий, когда одной из центральных проблем общественной мысли и культуры в целом стало *духовное* самостоянье человека. С действием внешним здесь успешно соперничает внутреннее действие: событийность заметно ослабляется, и на первый план выдвигается сознание героя в его многоплановости и сложности, с его нескончаемой динамикой и психологическими нюансами (о психологизме в литературе см. с. 195—204). Персонажи подобных романов изображаются не только устремленными к каким-то частным целям, но и осмысляющими свое место в мире, уясняющими и напряженно реализующими свою ценностную ориентацию. Именно в этом типе романов специфика жанра, о которой шла речь, сказалась с максимальной полнотой. Близкая человеку реальность («ежедневная жизнь») осваивается здесь не в качестве заведомо «низкой

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 135, 192—197, 292—293.

² См.: Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 327—345.

³ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5: Письма. С. 486.

прозы», но как причастная подлинной человечности, веяниям данного времени, универсальным бытийным началам, главное же — как арена серьезнейших конфликтов. Русские романисты XIX в. хорошо знали и настойчиво показывали, что «потрясающие события — меньшее испытание для человеческих отношений, чем будни с мелкими неудовольствиями»¹.

Одна из важнейших черт романа и родственной ему повести (особенно в XIX—XX вв.) — пристальное внимание авторов к окружающей героев *микросреде*, влияние которой они испытывают и на которую так или иначе воздействуют. Вне воссоздания микросреды романисту «очень трудно показать внутренний мир личности»². У истоков отныне упрочившейся романной формы — диалогия И. В. Гете о Вильгельме Мейстере (эти произведения Т. Манн назвал «углубленными во внутреннюю жизнь, сублимированными приключенческими романами»³), а также «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Адольф» Б. Константа, пушкинский «Евгений Онегин». С этого времени романы, сосредоточенные на связях человека с близкой ему реальностью и, как правило, отдающие предпочтение внутреннему действию, стали своего рода центром литературы. Они самым серьезным образом повлияли на все иные жанры, даже их преобразили. По выражению М. М. Бахтина, произошла *романизация* словесного искусства: когда роман приходит в «большую литературу», иные жанры резко видоизменяются, «в большей или меньшей степени “романизируются”»⁴. При этом трансформируются и структурные свойства жанров: их формальная организация становится менее строгой, более непринужденной и свободной.

К этой (формально-структурной) стороне жанров мы и обратимся.

§ 4. ЖАНРОВЫЕ СТРУКТУРЫ И КАНОНЫ

Литературные жанры (помимо содержательных, сущностных качеств) обладают структурными, формальными свойствами, имеющими разную меру определенности. На более ранних этапах (до эпохи классицизма включительно) на первый план выдвигались и осознавались как доминирующие именно формальные аспекты жанров. Жанрообразующими началами становились и стиховые размеры (метры), и строфическая организация («твердые формы», как их нередко именуют), и ориентация на определенные речевые конструкции, и принципы построения. За каждым жанром были

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 246.

² Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 93. Об освоении писателями микросреды см.: Шешунова С. В. Микросреда и культурный фон в художественной литературе//Филологические науки. 1989. № 5.

³ Манн Т. Искусство романа. С. 282.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 450.

строго закреплены комплексы художественных средств. Жесткие предписания относительно предмета изображения, построения произведения и его речевой ткани оттесняли на периферию индивидуально-авторскую инициативу. Законы жанра властно подчиняли себе творческую волю писателей. «Древнерусские жанры,— писал Д. С. Лихачев,— в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени <...> Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения». Средневековое искусство, по словам ученого, «стремится выразить коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит <...> Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя»¹.

Традиционные жанры, будучи строго формализованы, существуют отдельно друг от друга, порознь. Границы между ними явственны и четки, каждый жанр «работает» на своем собственном «плацдарме». Подобного рода жанровые образования являются *каноническими*. Они следуют определенным нормам и правилам, которые выработаны традицией и обязательны для авторов. Канон жанра — это «определенная система *устойчивых* и *твердых* (курсив мой.— В. Х.) жанровых признаков»².

Слово «канон» (от др.-гр. *καπον* — правило, предписание) составило название трактата древнегреческого скульптора Поликлета (V в. до н. э.). Здесь канон был осознан как совершенный образец, сполна реализующий некую норму. Каноничность искусства (в том числе словесного) мыслится в этой терминологической традиции как неукоснительное следование художников правилам, позволяющее им приблизиться к совершенным образцам³.

Жанровые нормы и правила первоначально формировались стихийно, на почве обрядов с их ритуалами и традиций народной культуры. «И в традиционном фольклоре, и в архаической литературе жанровые структуры неотделимы от внелитературных ситуаций, жанровые законы непосредственно сливаются с правилами ритуального и житейского приличия»⁴.

Позже, по мере упрочения в художественной деятельности рефлексии, некоторые жанровые каноны обрели облик четко сформулированных положений (постулатов). Регламентирующие указания поэтам, императивные установки едва ли не доминировали в уче-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 69—70.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 452.

³ См.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. (Введение, статьи А. Ф. Лосева и Ю. М. Лотмана.)

⁴ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 12.

ниях о поэзии Аристотеля и Горация, Ю. Ц. Скалигера и Н. Буало. В подобного рода нормативных теориях жанры, и без того обладавшие определенностью, обретали максимальную упорядоченность. Регламентация жанров, вершиная эстетической мыслью, достигла высшей точки в эпоху классицизма. Так, Н. Буало в третьей главе своего стихотворного трактата «Поэтическое искусство» сформулировал для основных групп литературных произведений весьма жесткие правила. Он, в частности, провозгласил принцип трех единств (места, времени, действия) как необходимый в драматических произведениях. Резко разграничивая трагедию и комедию, Буало писал:

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унизительно комедии серьезной
Толпу увеселять острою скабрешной.
В комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться¹.

Главное же, нормативные поэтики (от Аристотеля до Буало и Сумарокова) настаивали на том, чтобы поэты следовали непрерываемым жанровым образцам.

В эпохи нормативных поэтик (вплоть до XVII—XVIII вв.) наряду с жанрами, которые рекомендовались и регламентировались теоретиками («жанрами de jure», по выражению С. С. Аверинцева), существовали и «жанры de facto», в течение ряда столетий не получавшие теоретического обоснования, но тоже обладавшие устойчивыми структурными свойствами и имевшие определенные содержательные «пристрастия»². Таковы сказки, басни, новеллы и подобные последним смеховые сценические произведения.

Жанровые структуры видоизменились (и весьма резко) в литературе последних двух-трех столетий, особенно — в постромантические эпохи. Они стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы. Жесткость разграничения жанров себя исчерпала и, можно сказать, канула в Лету вместе с классицистической эстетикой, которая была решительно отвергнута в эпоху романтизма. «Мы видим,— писал В. Гюго в своем программном предисловии к драме «Кромвель»,— как быстро рушится произвольное деление жанров перед доводами разума и вкуса»³.

«Деканонизация» жанровых структур дала о себе знать уже в

¹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 94.

² См.: Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости//Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 207—214.

³ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 4. С. 397.

XVIII в. Свидетельства тому — произведения Ж.-Ж. Руссо и Л. Стерна. Романизация литературы последних двух столетий знаменовала ее «выход» за рамки жанровых канонов и одновременно — стирание былых границ между жанрами. В XIX—XX вв. «жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются»¹. Это, как правило, уже не изолированные друг от друга явления, обладающие ярко выраженным набором свойств, а активно взаимодействующие группы произведений, в которых с большей или меньшей ясностью просматриваются те или иные формальные и содержательные предпочтения и акценты.

Литература последних двух столетий (в особенности XX в.) побуждает говорить также о наличии в ее составе произведений, вовсе лишенных жанровой определенности, каковы многие драматические произведения с нейтральным подзаголовком «пьеса», художественная проза эссеистского характера, а также многочисленные лирические стихотворения, не укладывающиеся в рамки каких-либо жанровых классификаций. В. Д. Сквозников отметил, что в лирической поэзии XIX в., начиная с В. Гюго, Г. Гейне, М. Ю. Лермонтова, «исчезает былая жанровая определенность»: «...лирическая мысль <...> обнаруживает тенденцию ко все более синтетическому выражению», происходит «атрофия жанра в лирике». «Как ни расширять понятие элегичности,— говорится о стихотворении М. Ю. Лермонтова «1-го января»,— все равно не уйти от того очевидного обстоятельства, что лирический шедевр перед нами налицо, а жанровая природа его совершенно неопределенна. Вернее — ее вовсе нет, потому что она ничем не ограничена»².

Вместе с тем обладающие устойчивостью жанровые структуры не утратили своего значения ни в пору романтизма, ни в последующие эпохи. Продолжали и продолжают существовать традиционные, имеющие многовековую историю жанры с их формальными (композиционно-речевыми) особенностями (ода, басня, сказка). «Голоса» давно бытующих жанров и голос писателя как творческой индивидуальности каждый раз как-то по-новому сливаются воедино в произведениях А. С. Пушкина. В стихотворениях эпикурейского звучания (анакреонтическая поэзия) автор подобен Анакреону, Парни, раннему К. Н. Батюшкову, а вместе с тем весьма ярко проявляет себя (вспомним «Играй, Адель, не знай печали...» или «От меня вечер Леила...»). Как создатель торжественной оды «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» поэт, уподобляя себя Горацию и Г. Р. Державину и отдавая дань их художнической манере, в то же время выражает собственное *сredo*, совершенно уникальное. Пушкинские сказки, самобытные и неповторимые, в то же время органически причастны традициям этого жанра, как фольклорным, так

¹ Узлек Р. и Уоррен О. Теория литературы. С. 249.

² Сквозников В. Д. Лирика. С. 208, 214.

и литературным. Вряд ли человек, впервые знакомящийся с названными творениями, сможет ощутить, что они принадлежат одному автору: в каждом из поэтических жанров великий поэт проявляет себя по-новому, оказываясь не похожим сам на себя. Таков не только Пушкин. Разительно не сходны лиро-эпические поэмы М. Ю. Лермонтова в традиции романтизма («Мцыри», «Демон») с его народно-поэтической «Песней про <...> купца Калашникова». Подобного рода «протеическое» самораскрытие авторов в различных жанрах усматривают современные ученые и в западноевропейских литературах Нового времени: «Аретино, Боккаччо, Маргарита Наваррская, Эразм Роттердамский, даже Сервантес и Шекспир в разных жанрах предстают как бы разными индивидуальностями»¹.

Структурной устойчивостью (пусть и относительной) обладают и вновь возникшие в XIX—XX вв. жанровые образования. Так, несомненно наличие определенного формально-содержательного комплекса в лирической поэзии символистов (тяготение к универсалиям и особого рода лексике, семантическая усложненность речи, апофеоз таинственности и т. п.). Неоспоримо наличие структурной и концептуальной общности в романах французских писателей 1960—1970-х годов (М. Бютор, А. Роб-Грийе, Н. Саррот и др.).

Литература, как видно, знает два рода жанровых структур. Это, во-первых, готовые, завершенные, твердые формы (канонические жанры), неизменно равные самим себе (яркий пример такого жанрового образования — сонет, живой и ныне), и, во-вторых, жанровые формы неканонические: гибкие, открытые всяческим трансформациям, перестройкам, обновлениям, каковы, к примеру, элегии или новеллы в литературе Нового времени. Пальма первенства в ряду неканонических жанров принадлежит, несомненно, роману.

§ 5. ЖАНРОВЫЕ СИСТЕМЫ. КАНОНИЗАЦИЯ ЖАНРОВ

В предыдущих параграфах речь шла о содержательно-смысловых и структурных (формальных) свойствах жанров. Теперь же мы перейдем к их *контекстуальному* рассмотрению — к разговору о роли жанров в составе литературного процесса. Эту роль трудно переоценить: «Жанр — это именно то звено, которое связывает произведение с миром литературы в целом»².

В каждый исторический период жанры соотносятся между собой по-разному. Они, по словам Д. С. Лихачева, «вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»; поэтому нужно изучать не только отдельные жанры и их историю, но и «систему жанров каждой данной эпохи»³.

¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. Л., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 28.

² Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. С. 11.

³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 56, 55.

При этом жанры определенным образом оцениваются читающей публикой, критиками, создателями «поэтик» и манифестов, писателями и учеными. Они трактуются как достойные или, напротив, не достойные внимания художественно просвещенных людей; как высокие и низкие; как поистине современные либо устаревшие, себя исчерпавшие; как магистральные или маргинальные (периферийные). Эти оценки и трактовки создают *иерархии жанров*, которые со временем меняются. Некоторые из жанров, своего рода фавориты, счастливые избранники, получают максимально высокую оценку со стороны авторитетных инстанций, — оценку, которая становится общепризнанной или, по крайней мере, обретает литературно-общественную весомость. Подобного рода жанры, опираясь на терминологию формальной школы, называют *канонизированными*. (Заметим, что это слово имеет иное значение, нежели термин «канонический», характеризующий *стабильную* жанровую структуру.) По выражению В. Б. Шкловского, определенная часть литературной эпохи «представляет ее канонизированный гребень», другие же ее звенья существуют «глухо», на периферии, не становясь авторитетными и не вызывая к себе уважительного внимания¹.

Канонизация литературных жанров (т. е. придание им статуса доминирующих, авторитетных, наиболее насущных) осуществлялась нормативными поэтиками от Аристотеля и Горация до Буало, Ломоносова и Сумарокова. Аристотелевский трактат придал высочайший статус трагедии и эпосу (эпосе) с их канонами. Эстетика классицизма канонизировала также «высокую комедию», резко отделив ее от комедии народно-фарсовой как жанра неполноценного.

В литературе последних двух столетий широко бытует канонизация жанров *неканонических*. Так, в пору романтизма, ознаменовавшуюся радикальной жанровой перестройкой, на вершину литературы были вознесены фрагмент, сказка, а также роман (в духе и манере «Вильгельма Мейстера» И. В. Гете). Литературная жизнь XIX в. (особенно в России) отмечена канонизацией социально-психологической прозы, склонной к жизнеподобию, психологизму, бытовой достоверности. В XX в. предпринимались опыты (в разной мере успешные) канонизации мистериальной драматургии (концепция символизма), пародии (формальная школа), романа-эпоса (эстетика социалистического реализма 1930—1940-х годов), а также романов Ф. М. Достоевского как полифонических (1960—1970-е годы); в западноевропейской литературной жизни — романа «потока сознания» и абсурдистской драматургии. Ныне весьма высок авторитет мифологического начала в составе романной прозы.

Если в эпохи нормативных поэтик канонизировались *высокие* жанры, то в близкие нам времена иерархически возвышаются те

¹ См.: Шкловский В. Б. Литература вне сюжета//Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 227.

жанровые начала, которые раньше находились вне рамок «строгой» литературы. Как отмечал В. Б. Шкловский, происходит канонизация новых тем и жанров, дотоле бывших побочными, маргинальными, низкими: «Блок канонизирует темы и темпы “цыганского романа”, а Чехов вводит “Будильник” в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа»¹. При этом традиционные высокие жанры вызывают к себе отчужденно-критическое отношение, мыслятся как исчерпанные. «В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими», — отмечал Б. В. Томашевский, констатируя в литературной современности процесс «канонизации низких жанров». По мысли ученого, последователи высоких жанров обычно становятся эпигонами². В том же духе несколько позже высказывался М. М. Бахтин. Традиционные высокие жанры, по его словам, склонны к «ходульной героизации», им присущи условность, «неизменная поэтичность», «однотонность и абстрактность»³.

В XX в., как видно, иерархически возвышаются по преимуществу жанры *новые* (или принципиально *обновленные*), в противовес тем, которые были авторитетны в предшествующие эпохи. При этом места лидеров занимают жанровые образования, обладающие свободными, открытыми структурами: предпочтение отдается все-му тому в литературе, что непричастно формам готовым, устоявшимся, стабильным.

§ 6. ЖАНРОВЫЕ КОНФРОНТАЦИИ И ТРАДИЦИИ

В близкие нам эпохи, отмеченные возросшим динамизмом и многоплановостью художественной жизни, жанры неминуемо вовлекаются в борьбу литературных группировок, школ, направлений. При этом жанровые системы претерпевают изменения более интенсивные и стремительные, чем в прошлые столетия. Об этой стороне бытования жанров говорил Ю. Н. Тынянов, утверждавший, что «готовых жанров нет» и что каждый из них, меняясь от эпохи к эпохе, приобретает то большее значение, выдвигаясь в центр, то, напротив, отодвигаясь на второй план или даже прекращая свое существование: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»⁴. Так, в 1920-е годы центр внимания литературной и окололитературной среды сместился с социально-психологического романа и традиционно-высокой лирики на пародийные и сатирические жан-

¹ Шкловский В. Б. Литература вне сюжета. С. 227.

² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 208—209.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 454.

⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 279, 257—258.

ры, а также на прозу авантюрного характера, о чем Тынянов говорил в статье «Промежуток».

Подчеркнув и, на наш взгляд, абсолютизовав стремительную динамику бытования жанров, Ю. Н. Тынянов сделал весьма резкий вывод, отвергающий значимость межэпохальных жанровых феноменов и связей: «Изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»¹. Подобного рода суждения требуют корректировки. Так, «Войну и мир» Л. Н. Толстого (отметим, дополняя Тынянова) правомерно соотносить не только с литературной ситуацией 1860-х годов, но и — в качестве звеньев одной цепи — с романом М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (здесь немало перекличек, далеко не случайных), и со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Бородино» (о влиянии на него этого стихотворения говорил сам Толстой), и с рядом исполненных национальной героики повестей древнерусской литературы.

Соотношения между динамизмом и стабильностью в существовании жанров нуждаются в обсуждении непредвзятом и осторожном, свободном от «направленческих» крайностей. Наряду с жанровыми *конфронтациями* в составе литературной жизни принципиально значимы жанровые *традиции*, т. е. преемственность в этой сфере (о преемственности и традиции см. с. 362—367). Жанры составляют важнейшее связующее звено между писателями *разных* эпох, без которого развитие литературы непредставимо. По словам С. С. Аверинцева, «фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель — современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру»². Литературоведы неоднократно и с достаточным к тому основанием говорили о «памяти жанра» (М. М. Бахтин), о тяготеющем над понятием жанра «грузе консерватизма» (Ю. В. Стенник), о «жанровой инерции» (С. С. Аверинцев).

Споря с литературоведами, которые связывали существование жанров исключительно с внутриэпохальными *конфронтациями*, борьбой направлений и школ, с «поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса»³, М. М. Бахтин писал: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековые” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, *осовременению*. <...> Жанр возрождается и обновляется на каждом

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 276.

² Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 6.

³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 451.

новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. <...> Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться. <...> Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития». И далее: «Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое»¹.

Эти суждения (опорные в бахтинской концепции жанра) нуждаются в уточнении. К архаике восходят далеко не все жанры. Многие из них имеют более позднее происхождение, каковы, к примеру, жития или романы. Но в главном Бахтин прав: жанры существуют в *большом* историческом времени; им, как правило, бывает суждена жизнь долгая. Это — явления по преимуществу надэпохальные.

§ 7. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ В ИХ СВЯЗЯХ С ВНЕХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ

Жанры литературы связаны с внехудожественной реальностью узами весьма тесными и разноплановыми. Во-первых, важен генетический аспект этих связей (о генезисе литературного творчества см. следующий раздел книги). Жанровая сущность произведений порождается всемирно значимыми явлениями культурно-исторической жизни. Так, основные черты давнего героического эпоса были предопределены особенностями эпохи становления этносов и государств (о героике см. с. 76—78). А активизация романного начала в литературах Нового времени обусловлена тем, что именно в эту пору духовное самостояние человека стало одним из важнейших феноменов первичной реальности. Эволюция жанров зависит и от сдвигов в собственной социальной сфере, что показано Г. В. Плехановым на материале французской драматургии XVII—XVIII вв., проделавшей путь от трагедий классицизма к «мещанской драме» эпохи Просвещения².

Во-вторых, литературные жанры связаны с внехудожественной реальностью на *рецептивном уровне* (о роли читателя в литературной жизни см. с. 133—138). Дело в том, что произведение того или иного жанра (обратимся еще раз к М. М. Бахтину) ориентировано на определенные условия восприятия: «...для каждого литературного жанра <...> характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа»³.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 178—179, 205.

² См.: Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии (1905)// Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 279. См. также: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая.) С. 145—146.

Специфика функционирования жанров наиболее явственна на ранних этапах существования словесного искусства. Вот что говорит Д. С. Лихачев о древнерусской литературе: «Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы и т. д.)»¹. Подобным образом классицистическая ода XVII—XVIII вв. составляла звено торжественного дворцового ритуала.

Неминуемо связаны с определенной обстановкой восприятия и фольклорные жанры. Комедии фарсового характера первоначально составляли часть массового празднества и бытовали в его составе. Сказка исполнялась в часы досуга и адресовалась небольшому числу людей. Сравнительно недавно появившаяся частушка — жанр городской или деревенской улицы.

Уйдя в книгу, словесное искусство ослабило связи с жизненными формами его освоения: чтение художественной литературы успешно осуществляется в любой обстановке. Но и здесь восприятие произведения зависит от его жанрово-родовых свойств. Драма в чтении вызывает ассоциации со сценическим представлением, повествование в сказовой форме будит в воображении читателя ситуацию живой и непринужденной беседы. Семейно-бытовые романы и повести, пейзажные очерки, дружеская и любовная лирика с присущим этим жанрам задушевной тональностью способны вызывать у читателя ощущение обращенности автора именно к нему как индивидуальности: возникает атмосфера доверительного, интимного контакта. Чтение же традиционно-эпических, исполненных героики произведений порождает у читателя ощущение душевного слияния с неким весьма широким и емким «мы». Жанр, как видно, является своего рода посредником между писателем и читателем.

* * *

Понятие «литературный жанр» в XX в. неоднократно отвергалось. «Бесполезно интересоваться литературными жанрами, — утверждал вслед за итальянским философом Б. Кроче французский литературовед П. ван Тигем, — которым следовали великие писатели прошлого: они взяли самые древние формы — эпопею, трагедию, сонет, роман — не все ли равно? Главное — то, что они преуспели. Стоит ли заниматься исследованием сапогов, в которые был обут Наполеон в утро Аустерлица?»².

На другом полюсе осмысления жанров — суждение о них М. М. Бахтина как о «ведущих героях» литературного процесса³. Сказанное

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 55.

² Цит. по: Чернец Л. В. Литературные жанры. С. 51.

³ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 451.

выше побуждает присоединиться ко второму взгляду, сделав, однако, корректирующее уточнение: если в «доромантические» эпохи лицо литературы действительно определялось прежде всего законами жанра, его нормами, правилами, канонами, то в XIX—XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой. Жанр отныне оказался «лицом вторым», но отнюдь не утратил своего значения.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Развернутое и аргументированное изложение данной «сверхтемы» литературоведения (по сути — целого узла научных дисциплин) требовало бы как минимум отдельной книги. Мы ограничимся весьма немногим.

1. ГЕНЕЗИС ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

§ 1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Слово *генезис* (от др.-гр. *genesis*) означает происхождение, возникновение, процесс образования и первоначального становления того или иного предмета (явления), способного к развитию (эволюции). Применительно к литературе *как целому* этот термин фиксирует историческое происхождение художественной словесности, обращая нас к эпохам архаическим, и в частности к становлению родов литературы (см. с. 311—312).

Генезисом *отдельного произведения* с его текстовыми свойствами называют нечто совсем иное, а именно — путь от первоначального художественного замысла к его осуществлению. Этот аспект литературного творчества много лет изучал Н. К. Пиксанов (на примере комедии «Горе от ума»). Полагая, что генетическое рассмотрение литературы — это прежде всего изучение *творческой истории* отдельных произведений, он утверждал: «Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма или конструкция <...> могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения»¹. И, напоминая статью Б. М. Эйхенбаума, замечал: чтобы понять, как сделана «Шинель» Гоголя, надо изучить, как она *делалась*. Данная область литературоведения связана с *текстологией* и на нее опирается. Изучение творческой истории произведения в наше время обозначается терминами *генезис текста* и *динамическая поэтика*.

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 18 (1-е изд.—1928).

Бытует и третье значение слова «генезис», на котором мы и сосредоточимся. Это совокупность *факторов* писательской деятельности — все то, что стимулирует и определенным образом направляет творческую работу автора. Данный аспект литературной жизни мы обозначаем словосочетанием *генезис литературного творчества*. Изучение факторов деятельности писателей важно как для уяснения сущности отдельных произведений, так и для понимания литературного процесса — закономерностей развития словесного искусства.

Освоение генезиса литературного творчества в составе науки о литературе вторично по отношению к изучению самих произведений. «Всякое генетическое рассмотрение объекта,— утверждал А. П. Скафтымов,— должно предвшаться постижением его внутренне-конститутивного смысла»¹. Однако в истории литературоведения генетические штудии предшествовали изучению самих литературных произведений в их многоплановости и целостности. Они едва ли не преобладали в науке о литературе вплоть до 1910—1920-х годов.

§ 2. К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ГЕНЕЗИСА ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Каждая из литературоведческих школ сосредоточивалась на какой-то одной группе факторов литературного творчества. Обратимся в этой связи к *культурно-исторической школе* (вторая половина XIX в.). Здесь рассматривалась обусловленность писательской деятельности *внехудожественными* явлениями, прежде всего — общественной психологией. «Произведение литературы,— писал лидер этой школы французский ученый Ипполит Тэн,— не просто игра воображения, своевольная прихоть пылкой души, но снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов <...> по литературным памятникам возможно судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад». И далее: изучение литературы «позволяет создать историю нравственного развития и приблизиться к познанию психологических законов, управляющих событиями»². Тэн подчеркивал, что преломляющиеся в литературе нравы, мысли и чувства зависят от национальных, социально-этнических и эпохальных черт людей. Эти три фактора писательского творчества он называл *расой*, *средой* и историческим *моментом*. Литературное произведение при этом осознавалось более в качестве культурно-исторического свидетельства, нежели собственно эстетического явления.

Генетическим по преимуществу и направленным на внехудожественные факты было также *социологическое литературоведение* 1910—1920-х годов, явившее собой опыт применения к литературе поло-

¹ Цит. по: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 526.*

² *Тэн И. История английской литературы. Введение//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. С. 72, 94.*

жений марксизма. Литературное произведение, утверждал В. Ф. Перверзев, возникает не из замыслов писателя, а из *бытия* (которое понимается как *психологическая* общественной группы), а потому ученому необходимо прежде всего понять «социальное месторождение» литературного факта¹. Произведения при этом характеризовались «как продукт определенной социальной группы», как «эстетическое воплощение жизни некоторой социальной ячейки»². (В иных случаях бытовал термин «социальная прослойка».) Литературоведы-социологи начала XX в. широко опирались на понятие *классовости литературы*, понимая ее как выражение интересов и настроений («психологический») *узких* социальных групп, к которым по происхождению и условиям воспитания принадлежали писатели.

В последующие десятилетия социально-исторический генезис литературного творчества стал пониматься учеными-марксистами более широко: произведения рассматривались как воплощение идейной позиции автора, его взглядов, его мировоззрения³, которые осознавались как обусловленные главным образом (а то и исключительно) социально-политическими противоречиями данной эпохи в данной стране. В этой связи классовое начало литературного творчества вырисовывалось иначе, чем в 1910—1920-е годы, в соответствии с суждениями В. И. Ленина о Толстом: не как выражение в произведениях психологии и интересов узких социальных групп, а в качестве преломления взглядов и настроений *широких* слоев общества (угнетенных или господствующих классов). При этом в литературоведении 1930—1950-х годов (а нередко и позднее) классовое в литературе односторонне акцентировалась в ущерб общечеловеческому: социально-политические аспекты взглядов писателей выдвигались в центр и оттесняли на второй план их философские, нравственные, религиозные воззрения, так что автор осознавался прежде всего в качестве *участника* современной ему *общественной борьбы*. В результате литературное творчество прямолинейно и безапелляционно *выводилось* из идеологических конфронтаций эпохи.

Охарактеризованные литературоведческие направления изучали главным образом социально-исторический, т. е. *внехудожественный*, генезис литературного творчества. Но в истории науки имело место и иное: выдвижение на передний план *внутрилитературных стимулов* деятельности писателей, или, говоря иначе, имманентных начал литературного развития. Таково было *компаративистское направление* в литературоведении второй половины XIX в. Решающее значение учеными этой ориентации (Т. Бенфей в Германии; в России — Алексей Н. Веселовский, отчасти Ф. И. Буслаев и Александр

¹ Перверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения// Из истории советской эстетической мысли 1917—1932. М., 1980. С. 425.

² Перверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 45. См. также с. 40—46, 177—186.

³ См.: Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. С. 190—215.

Н. Веселовский) придавалось влияниям и заимствованиям; тщательно изучались «бродячие» сюжеты, мигрирующие (странствующие) из одних регионов и стран в другие. Существенным стимулом литературного творчества считался сам факт знакомства писателя с какими-то более ранними литературными феноменами.

Иного рода опыты имманентного рассмотрения литературы были предприняты *формальной школой* в 1920-е годы. В качестве доминирующего стимула деятельности художников слова рассматривалась их полемика с предшественниками, отталкивание от использовавшихся ранее, а ныне автоматизированных приемов, в частности — стремление пародировать бытующие литературные формы. Об участии писателей в *литературной* борьбе как важнейшем факторе творчества настойчиво говорил Ю. Н. Тынянов. По его словам, «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба», в которой «нет виноватых, а есть побежденные». И еще: «Не планомерная эволюция, а скачок»¹.

Литературное творчество, далее, неоднократно изучалось как стимулируемое всеобщими, универсальными (трансгисторическими) началами человеческого бытия и сознания. Этот аспект генезиса литературы был акцентирован *мифологической школой*, у истоков которой — работа Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835), где в качестве вечной основы художественных образов осознается творящий дух народов, воплощающий себя в мифах и преданиях, которые *постоянно* пребывают в истории. «Общие всему человечеству законы логики и психологии, — утверждал глава русской мифологической школы, — общие явления в быту семейном и практической жизни, наконец, общие пути в развитии культуры, естественно, должны были отразиться и одинаковыми способами понимать явления жизни и одинаково выражать их в мифе, сказке, предании, притче или пословице»². Положение мифологической школы, заметим, применимы в большей степени к фольклору и исторически ранней художественной словесности, чем к литературе Нового времени. Вместе с тем искусство XX в. обращается к мифу и иного рода универсалиям сознания и бытия («архетипы», «вечные символы») весьма настойчиво и активно³, что стимулирует и научное изучение подобных универсалий. Таково, в частности, *психоаналитическое* искусствознание и литературоведение, опирающееся на учение Фрейда и Юнга о бессознательном⁴).

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198, 182, 256. Ранее о том же писал французский литературовед Ф. Брюнетьер (см.: Козлов С. Л. Литературная эволюция и литературная революция//Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 118).

² Буславев Ф. И. Странствующие повести и рассказы//Русский вестник. 1874. № 5. С. 35—36.

³ Об этом говорится в ст.: Литература и мифы//Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

⁴ Основные положения учения К. Г. Юнга изложены в ст.: Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного//Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

Каждая из рассмотренных концепций фиксирует определенную грань генезиса деятельности писателей и имеет непреходящую научную значимость. Но в той мере, в какой представители названных научных школ абсолютизировали изучаемый ими стимул литературного творчества, считая его единственно важным и неизменно доминирующим, они проявляли склонность к догматизму и методологическую узость.

Опыты генетического рассмотрения литературы, о которых шла речь, направлены в основном на уяснение общих, надындивидуальных стимулов писательского творчества, связанных с культурно-историческим процессом и антропологическими универсалиями. От подобных подходов отличались *биографический метод* в критике и литературоведении (Ш. Сент-Бёв и его последователи) и в какой-то мере *психологическая школа*, представленная трудами Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Здесь художественные произведения ставятся в зависимость от внутреннего мира автора, от его индивидуальной судьбы и черт личности.

Воззрения сторонников биографического метода были предвзвешены герменевтическим учением Ф. Шлейермахера (о герменевтике см. с. 127—128), который утверждал, что идеи и ценности, в том числе художественные, не могут быть поняты без углубленного анализа их генезиса, а значит, без обращения к фактам жизни конкретного человека¹. Подобного рода суждения имели место и позже. По афористически метким словам А. Н. Веселовского, «художник воспитывается на почве человека»². П. М. Бицилли, один из ярких гуманистичеких послереволюционного русского зарубежья, писал: «Подлинным генетическим изучением художественного произведения может быть только то, которое имеет целью свести его ко внутренним переживаниям художника»³.

Такого рода представления получили обоснование в статье А. П. Скафтымова, опубликованной в саратовской научной периодике (1923) и в течение ряда десятилетий остававшейся незамеченной. Ученый утверждал, что рассмотрение генезиса при невнимании к личности автора фатально сводится к механической констатации фактов чисто внешних: «Картина общего необходимо должна вырастать из изучения частного». «Факторов, действующих на процесс творчества, — писал он, — много, и действительность их неодинакова, все они подчинены индивидуальности автора. <...> Соотношение жизни (культурно-исторической и общественно-психологической. — В. Х.) и произведения искусства должно устанавливаться не непосредственно, а через личность автора. Жизнь просачивается и отслаивается в составе художественного произведения

¹ См.: *Schleiermacher F. D. E. Hermeneutik und Kritik*. Fr. a. M., 1977. S. 150—151.

² *Веселовский А. Н. Историческая поэтика*. Л., 1940. С. 365.

³ *Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии*. Прага, 1926. С. 206.

<...> волею (сознательно или подсознательно) художника». Литературоведение, считал Скафтымов, «открывает двери для признания необходимости общекультурных, общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника»¹. Ученый обосновал последовательно недогматический и, можно сказать, собственно гуманитарный подход к генезису литературного творчества.

Изучение художественных творений как стимулируемых *прежде всего* чертами индивидуальности автора особенно насушно при обращении к литературе XIX—XX вв., освободившейся от жанровых канонов. При этом личностное рассмотрение генезиса не отменяет, а дополняет те направленные концепции, которые акцентируют внеиндивидуальную детерминацию писательской деятельности. Ведь автор, при всем том, что его личность уникальна и самоценна, мыслит и чувствует, действует и высказывается от лица неких человеческих общностей, порой весьма широких (течение общественной мысли, сословие и класс, нация, конфессия и т. п.). Об этом (на наш взгляд, с неотразимой убедительностью) говорил И. Ф. Анненский в статье «Леконт де Лиль и его “Эриннии”»: «<...> законы истории не изменяются в угоду и самой страстной воле (поэта.— В. Х.). Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследье и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь. И чем живее ум человека, тем беззаветнее отдается он чему-то Общему и Нужному, хотя ему и кажется, что он свободно и сам выбирал свою задачу»².

Генетическое рассмотрение литературы, активно учитывающее свойства личности автора, позволяет шире воспринять и глубже осмыслить сами его произведения: усмотреть в художественном творении, как выразился Вяч. И. Иванов, не только искусство, но и душу поэта. Подобные мысли выражались и значительно раньше, в эпоху романтизма. Ф. Шлегель писал: «Для меня важно не какое-то отдельное произведение Гете, а сам он во всей его целостности»³.

Суммируя богатый опыт генетического рассмотрения литературы, сделаем вывод о *разнородности и множественности факторов* писательской деятельности. Эти факторы правомерно определенным образом сгруппировать. Во-первых, неоспоримо важны прямые, *непосредственные стимулы*, побуждающие к писательству, каков прежде всего созидательно-эстетический импульс. Этому импульсу сопутствует потребность автора воплотить в произведении свой духовный (а иногда также психологический и житейско-биографический) опыт и тем самым воздействовать на сознание и поведение

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 149. 148.

² Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 411.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 65.

читателей. Во-вторых, в составе генезиса литературного творчества значима совокупность явлений и факторов, воздействующих на автора извне, т. е. *стимулирующий контекст* художественной деятельности.

При этом (вопреки тому, что нередко провозглашалось учеными разных школ) ни один из факторов литературного творчества не является его жесткой детерминацией: художественно-творческий акт по самой своей природе свободен и инициативен, а потому не предначертан заранее. Литературное произведение не является «снимком» и «слепком» с того или иного внешнего автору явления. Оно никогда не выступает в качестве «продукта» или «зеркала» какого-либо определенного круга фактов. «Компоненты» стимулирующего контекста вряд ли могут быть выстроены в некую универсальную схему, иерархически упорядоченную: генезис литературного творчества исторически и индивидуально изменчив, и любая его теоретическая регламентация неизбежно оборачивается догматической односторонностью.

Стимулирующий контекст творчества при этом не обладает полнотой определенности. Его объем и границы точным характеристикам не поддаются. Знаменателен ответ Маяковского на вопрос, повлиял ли на него Некрасов: «Неизвестно». «Не будем поддаваться искушению мелкого тщеславия — прибегать к формулам, априорно устанавливающим генезис творчества, — писал французский ученый рубежа XIX—XX вв., полемизируя с культурно-исторической школой. — Мы никогда не знаем <...> всех элементов, входящих в состав гения»¹.

Вместе с тем свободное от догматизма рассмотрение генезиса литературных фактов имеет огромное значение для их понимания. Знание корней и истоков произведения не только проливает свет на его эстетические, собственно художественные свойства, но и помогает понять, как воплотились в нем черты личности автора, а также побуждает воспринять произведение в качестве определенно-го культурно-исторического свидетельства.

§ 3. КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ЕЕ ЗНАЧИМОСТИ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В составе контекста, стимулирующего литературное творчество, ответственная роль принадлежит промежуточному звену между антропологическими универсалиями (архетипы и мифопоэтика, на которых литературоведение сосредоточено ныне) и внутриэпохальной конкретикой (современность писателя с ее противоречиями,

¹ Лансон Г. Метод в истории литературы. М., 1911. С. 19—20. Недоверие к генетическому рассмотрению творчества писателей (в полемике с психоаналитическим литературоведением) выражено в ст.: Башляр Г. Поэтика пространства//Вопр. философии. 1987. № 5.

которая с непомерной настойчивостью выдвигалась на первый план в наши «доперестроечные» десятилетия). Это срединное звено контекста писательской деятельности освоено теоретическим литературоведением недостаточно, поэтому мы остановимся на нем подробнее, обратившись к тем смыслам, которые обозначаются словами и словосочетаниями «преемственность», «традиция», «культурная память», «наследие», «большое историческое время».

В статье «Ответ на вопрос редакции “Нового мира”» (1970) М. М. Бахтин, оспаривая официально провозглашавшиеся и общепринятые с 1920-х годов установки, использовал словосочетания «малое историческое время» и «большое историческое время», разумея под первым современность писателя, под вторым — опыт предшествующих эпох. «Современность,— писал он,— сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и <...> все время должен сверяться с нею». Но, продолжал Бахтин, «замыкать его (литературное произведение.— В. Х.) в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*». Последнее словосочетание становится в суждениях ученого о генезисе литературного творчества опорным, стержневым: «...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания». В конечном счете деятельность писателя, по мысли Бахтина, определяют длительно существующие, «могучие течения культуры (в особенности низовые, народные)»¹.

Правомерно разграничить два значения слова «традиция» (от *лат.* *traditio* — передача, предание). Во-первых, это опора на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования (здесь обычно используются слова «традиционность» и «традиционализм»). Такого рода традиции строго регламентированы и имеют форму обрядов, этикета, церемониала, неукоснительно соблюдаемых. *Традиционализм* был влиятелен в литературном творчестве на протяжении многих веков, вплоть до середины XVIII столетия, что особенно ярко сказывалось в преобладании канонических жанров (см. с. 345—347). Позднее он утратил свою роль и стал восприниматься как помеха для художественной деятельности; вошли в обиход суждения о «гнете традиций», о традиции как «автоматизированном приеме» и т. п.

В изменившейся культурно-исторической ситуации, когда обрядово-регламентирующее начало стало сводиться к минимуму, приобрело актуальность (это особенно ясно просматривается в XX в.) другое значение термина «традиция», под которой стали понимать *инициативное и творческое* (активно-избирательное и обогащающее) *наследование* культурного (и, в частности, словесно-художественно-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 333, 331, 330.

го) опыта, которое предполагает достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества.

Предметом наследования являются как выдающиеся памятники культуры (философии и науки, искусства и литературы), так и малозаметная «ткань жизни», являющаяся «передатчицей» духовной традиции, сохраняемая и обогащаемая от поколения к поколению¹. Это — сфера верований, нравственных установок, форм поведения и сознания, психологии, контактов с природой, речевой культуры, бытовых привычек.

Органически усвоенная традиция (а именно в такой форме ей подобает существовать) становится для отдельных людей и их групп своего рода ориентиром, можно сказать, маяком, некой духовно-практической стратегией. Причастность традиции проявляется не только в виде ясно осознанной ориентации на определенный род ценности, но и в формах стихийных, интуитивных, непреднамеренных. Мир традиций подобен воздуху, которым люди дышат, чаще всего не задумываясь о том, каким неоценимым благом они обладают. По мысли русского философа начала XX в. В. Ф. Эрн, человечество существует благодаря свободному следованию традициям: «Свободная традиция <...> есть не что иное, как *внутреннее метафизическое единство человечества*»². Позже в том же духе высказался И. Хейзинга: «Здоровый дух не боится брать с собой в дорогу весомый груз ценностей прошлого»³.

Для литературы XIX—XX вв. неоспоримо важны традиции (естественно, прежде всего во втором значении слова) как народной культуры, в основном отечественной (о чем в Германии настойчиво говорили И. Гердер и гейдельбергские романтики), так и культуры образованного меньшинства (в большей степени международной). Эпоха романтизма осуществила синтез этих культурных традиций: произошло, по словам В. Ф. Одоевского, «слияние народности с общей образованностью»⁴. И этот сдвиг многое предопределил в позднейшей литературе, в том числе и современной.

Об огромном значении традиций (культурной памяти) как стимуле любого творчества наши ученые говорят весьма настойчиво. Они утверждают, что культуротворчество знаменуется прежде всего наследованием прошлых ценностей⁵; что «творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение,

¹ См.: Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. Фг. а. М., 1959. С. 9—13.

² Эрн В. Ф. Борьба за Логос//Эрн В. Ф. Соч. М., 1991. С. 98. См. также: Франк С. Л. Духовные основы общества (1930). М., 1992. С. 125—127 (параграф под названием «Двуединство традиции и творчества»).

³ Хейзинга И. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. С. 257.

⁴ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 43.

⁵ Давыдов Ю. Н. Культура — природа — традиция//Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 60.

а не механическое подражание <...> отмершему»¹; что активная роль культурной памяти в порождении нового составляет веку в научном познании исторического и художественного процесса — этап, последовавший за господством гегельянства и позитивизма².

Культурное прошлое, так или иначе «приходящее» в произведения писателя, разнопланово. Это, во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (в облике реминисценций); во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе. И, наконец, в-третьих, это формы внехудожественной культуры, которые во многом стимулируют и определяют формы литературного творчества (родовые и жанровые; предметно-изобразительные, композиционные, собственно речевые). Так, повествовательно-эпическая форма порождена широко бытующим в реальной жизни людей рассказыванием о происшедшем ранее; обмен репликами между героями и хором в античной драме генетически соотносим с публичными началами жизни древних греков; плутовской роман — это порождение и художественное преломление авантюриности как особого рода жизненного поведения; расцвет психологизма в литературе последних полутора-двух столетий обусловлен активизацией рефлексии как феномена человеческого сознания и тому подобное. О такого рода соответствиях между формами художественными и внехудожественными (жизненными) говорил Ф. Шлейермахер. Он отмечал, что драма при ее возникновении взяла из жизни бытующие повсюду разговоры, что хор трагедий и комедий древних греков имеет свой первоисточник во встрече отдельного человека с народом, а жизненный прообраз художественной формы эпоса есть рассказ. И делал вывод: «Даже изобретатель новой формы изображения не полностью свободен в осуществлении своих намерений. Хотя от его воли и зависит, станет или не станет та или иная жизненная форма художественной формой его собственных произведений, он находится при создании нового в искусстве перед лицом власти его аналогов, которые уже наличествуют»³. Писатели, таким образом, независимо от их сознательных установок «обречены» опираться на те или иные формы культурной жизни.

Особенно большое значение в литературной деятельности имеют традиции жанрово-речевые. Художественная речь (как уже было сказано — см. с. 242—245) генетически восходит к внехудожественным словесным формам. Здесь к месту напомнить разграничение

¹ Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 52 64—67.

² Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении//Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. 1. С. 200—202.

³ Schleiermacher F. D. E. Hermeneutik und Kritik. Fr. a. M., 1977. S. 184. См. также: Хализев В. Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия)//Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.

М. М. Бахтиным первичных и вторичных речевых жанров. Первые (устная беседа, реплики диалога, бытовые рассказы, письма) складываются в условиях «непосредственного речевого общения». Вторые (вторичные) явлены в ораторстве, публицистике, научно-философских текстах, а также в словесном искусстве. В своем большинстве они состоят «из различных трансформированных первичных жанров»¹.

Завершая разговор о значимости для творчества писателей общекультурных и литературно-художественных традиций, обратимся к статье «Традиция и индивидуальный талант» (1919) выдающегося англо-американского поэта Т. С. Элиота. Писатель, говорится здесь, «должен вырабатывать в себе осознанное чувство прошлого и обогащать его на протяжении всего своего творчества». Автора «включает в традицию» «чувство истории», которое дает ему «чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности»².

Итак, понятие традиции при генетическом рассмотрении литературы (как в ее формально-структурной стороне, так и в глубинных содержательных аспектах) играет весьма ответственную роль. Однако в литературоведении XX в. (в основном авангардистски ориентированном) широко бытует и иное, противоположное представление о традиции, преемственности, культурной памяти — как неминуемо связанных с эпигонством и не имеющих касательства к подлинной, высокой литературе. По мнению Ю. Н. Тынянова, традиция — это «основное понятие старой истории литературы», которое «оказывается неправомерной абстракцией»: «говорить о преемственности приходится только при явлении школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принципа которой — борьба и смена»³.

И поныне порой выражается мысль, что литературоведение не нуждается в этом понятии. «Следует отметить,— пишет М. О. Чудакова,— что одним из несомненных, наиболее очевидных следствий работы Тынянова и его единомышленников стала дискредитация неопределенного понятия «традиция», которое после их критической оценки повисло в воздухе и затем нашло себе пристанище в текстах, лежащих вне науки. Взамен ей явилась «цитата» (реминисценция) и «литературный подтекст» (преимущественно для поэтических текстов)»⁴.

Подобного рода недоверие к слову «традиция» и тем глубоким смыслам, которые за ним стоят и в нем выражаются, восходит к беспепелляционному «антитрадиционализму» Ф. Ницше и его после-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 257, 239, 279.

² Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 161, 158.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 272, 258.

⁴ Чудакова М. О. К понятию генезиса//Revue des études slaves. Fascicule 3. Paris, 1983. P. 410—411.

дователей. Вспомним требования, которые предъявил людям герой поэмы-мифа «Так говорил Заратустра»: «Разбейте <...> старые скрижали»; «Я велел им (людям.— В. Х.) смеяться над их <...> святыми и поэтами»¹.

Воинственные антитрадиционалистские голоса раздаются и ныне. Вот не так давно прозвучавшая фраза, интерпретирующая З. Фрейда в ницшеанском духе: «Выразить себя можно лишь раскритиковав самого сильного близкого по духу из предшественников — убив отца, как *велит* (курсив мой.— В. Х.) Эдипов комплекс»². Решительный антитрадиционализм в XX в. составил своего рода традицию, по своему парадоксальную. Б. Гройс, считающий, что «Ницше сейчас остается непревзойденным ориентиром для современной мысли», утверждает: «<...> разрыв с традицией — это следование ей на ином уровне, ибо разрыв с образцами имеет свою традицию»³. С последней фразой трудно не согласиться.

Понятие традиции, как видно, ныне является ареной серьезных расхождений и мировоззренческих противостояний, которые имеют к литературоведению самое прямое отношение.

2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Этим термином, во-первых, обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи (во всей совокупности ее явлений и фактов) и, во-вторых, многовековое развитие литературы в глобальном, всемирном масштабе. Литературный процесс во втором значении слова (именно о нем пойдет речь далее) составляет предмет *сравнительно-исторического литературоведения*.

§ 1. ДИНАМИКА И СТАБИЛЬНОСТЬ В СОСТАВЕ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тот факт, что литературное творчество подвластно изменениям по мере движения истории, самоочевиден. Меньше обращает на себя внимание то, что литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе: становление непредставимо вне становящегося. В составе культуры (искусства и литературы в частности) различимы явления индивидуализированные и динамичные, с одной стороны, с другой же — структуры универсальные, надвременные, статичные, нередко именуемые *топикой* (от др.-гр. *topos* — место, пространство). Топика у древних явилась одним из понятий

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 144, 141.

² Вайнштейн О. Б. Homo deconstructivus. Философские игры постмодернизма// Апокриф. 1993. № 2. С. 22.

³ Гройс Б. О новом (утопия и обмен). М., 1993. С. 155, 116—117.

логики (теории доказательств) и риторики (изучение «общих мест» в публичных выступлениях). В близкие нам эпохи это понятие пришло в литературоведение. По словам А. М. Панченко, культура (в том числе словесно-художественная) «располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении», а потому правомерен и насыщен «взгляд на искусство как на эволюционирующую топику»¹.

Топика разнородна. Неизменно присутствуют в литературном творчестве типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т. п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), «вечные темы», сопряженные с мифопоэтическими смыслами, и, наконец, арсенал художественных форм, который находит себе применение всегда и везде. Обозначенные нами константы всемирной литературы, т. е. топосы (их называют также общими местами — от лат. *loci communes*) составляют *фонд преемственности*, без которого литературный процесс был бы невозможен. Фонд литературной преемственности, уходящий своими корнями в долитературную архаику, от эпохи к эпохе пополняется. О последнем с максимальной убедительностью свидетельствует опыт европейской романистики последних двух-трех столетий. Здесь упростились новые топосы, связанные с художественным освоением внутреннего мира человека в его многоплановых связях с окружающей реальностью.

§ 2. СТАДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В литературоведении укоренено и никем не оспаривается представление о наличии моментов общности (повторяемости) в развитии литератур разных стран и народов, об ее едином «поступательном» движении в большом историческом времени. В статье «Будущее литературы как предмет изучения» Д. С. Лихачев говорит о неуклонном возрастании личностного начала в литературном творчестве, об усилении его гуманистического характера, о нарастании реалистических тенденций и все большей свободе выбора форм писателями, а также об углублении *историзма* художественного сознания. «Историчность сознания, — утверждает ученый, — требует от человека осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с “самоотречением”, со способностью ума понять собственную ограниченность»².

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских, и особенно ярко — в романских. В этой связи выделяются

¹ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция//Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240, 236.

² Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. С. 175.

литературы древние, средневековые и — литературы Нового времени с их собственными этапами (вслед за Возрождением — барокко, классицизм, Просвещение с его сентименталистской ветвью, романтизм, наконец, реализм, с которым в XX в. сосуществует и успешно конкурирует модернизм).

Учеными в наибольшей степени уяснены стадийные различия между литературами Нового времени и предшествовавшей им письменностью. Древняя и средневековая литературы характеризовались распространенностью произведений с внехудожественными функциями (религиозно-культовой и ритуальной, информативной и деловой и т. п.); широким бытованием анонимности; преобладанием устного словесного творчества над письменностью, которая прибегала более к записям устных преданий и ранее созданных текстов, нежели к «сочинительству». Важной чертой древних и средневековых литератур являлась также неустойчивость текстов, наличие в них причудливых сплавов «своего» и «чужого», а вследствие этого — «размытость» границ между оригинальной и переводной письменностью. В Новое же время литература эмансипируется в качестве явления собственно художественного; письменность становится доминирующей формой словесного искусства; активизируется индивидуальное авторство; литературное развитие обретает гораздо больший динамизм. Все это представляется бесспорным.

Сложнее обстоит дело с разграничением литератур древних и средневековых. Оно не составляет проблемы применительно к Западной Европе (древнегреческая и древнеримская античность принципиально отличается от средневековой культуры более «северных» стран), но вызывает сомнения и споры при обращении к литературам иных регионов, прежде всего восточных. Да и так называемая древнерусская литература была по сути письменностью *средневекового* типа.

Дискуссионен ключевой вопрос истории всемирной литературы: каковы географические границы Возрождения с его художественной культурой, и в частности словесностью? Если Н. И. Конрад и ученые его школы считали Возрождение явлением глобальным, повторяющимся и варьирующимся не только в странах Запада, но и в восточных регионах¹, то и другие специалисты, тоже авторитетные, рассматривают Ренессанс как специфичное и уникальное явление западноевропейской (главным образом итальянской) культуры: «Всемирное значение итальянский Ренессанс приобрел не потому, что был самым типичным и наилучшим среди всех случившихся ренессансов, а потому, что других ренессансов не было. Этот оказался единственным»².

¹ См.: Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения // Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. Л., 1972 (конец § 1, § 7—8).

² Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность: Методологические заметки в связи с итальянским Возрождением // Вопр. философии. 1969. № 9. С. 108.

При этом современные ученые отходят от привычной апологетической оценки западноевропейского Возрождения, выявляют его двойственность. С одной стороны, Ренессанс обогатил культуру концепцией полной свободы и независимости личности, идеей безусловного доверия к творческим возможностям человека, с другой же стороны — возрожденческая «философия удачи питала <...> дух авантюризма и аморализма»¹.

Обсуждение проблемы географических границ Возрождения обнаружило недостаточность традиционной схемы мирового литературного процесса, которая ориентирована в основном на западноевропейский культурно-исторический опыт и отмечена ограниченностью, которую принято именовать «европоцентризмом». И ученые на протяжении двух-трех последних десятилетий (пальма первенства здесь принадлежит С. С. Аверинцеву) выдвинули и обосновали концепцию, дополняющую и в какой-то степени пересматривающую привычные, базирующиеся на марксистской социологии представления о стадиях литературного развития. Здесь в большей мере, чем раньше, учитываются, во-первых, специфика словесного искусства и, во-вторых, опыт неевропейских регионов и стран. В имеющей итоговый характер коллективной статье 1994 г. «Категории поэтики в смене литературных эпох» выделены и охарактеризованы три стадии всемирной литературы.

Первая стадия — это «архаический период», когда безусловно влиятельна фольклорная традиция. Здесь преобладает мифопоэтическое художественное сознание и еще отсутствует рефлексия над словесным искусством, а потому нет ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ. Все это появляется лишь на *второй стадии* литературного процесса, начало которой положила литературная жизнь Древней Греции середины I тысячелетия до н. э. и которая продолжалась до середины XVIII в. Этот весьма длительный период отмечен преобладанием *традиционализма* художественного сознания и «поэтики стиля и жанра»: писатели ориентировались на заранее готовые формы речи, отвечавшие требованиям риторики (о ней см. с. 242—244), и были зависимы от жанровых канонов. В рамках этой второй стадии, в свою очередь, выделяются два этапа, рубежом между которыми явилось Возрождение (здесь, заметим, речь идет по преимуществу об европейской художественной культуре). На втором из этих этапов, пришедшем на смену Средневековью, литературное сознание делает шаг от безличного начала к личному (хотя еще в рамках традиционализма); литература в большей мере становится светской.

¹ Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988. С. 104. О том же см.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996 (глава 6. Нравы и религия).

И, наконец, на *третьей стадии*, начавшейся с эпохи Просвещения и романтизма, на авансцену выдвигается «индивидуально-творческое художественное сознание». Отныне доминирует «поэтика автора», освободившегося от всевластия жанрово-стилевых предписаний. Здесь литература, как никогда ранее, «предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке»; наступает эпоха индивидуально-авторских стилей; литературный процесс теснейшим образом сопрягается «одновременно с личностью писателя и окружающей его действительностью»¹. Все это имеет место в романтизме и реализме XIX столетия, а также в модернизме недавно завершившегося века. К этим явлениям литературного процесса мы и обратимся.

§ 3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЩНОСТИ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ) XIX—XX вв.

В XIX в. (особенно в его первой трети) развитие литературы шло под знаком романтизма, который противостоял классицистическому и просветительскому рационализму. Первоначально *романтизм* упрочился в Германии, получив глубокое теоретическое обоснование, и скоро распространился по европейскому континенту, а позже и за его пределами². Именно это культурно-художественное движение ознаменовалось всемирно значимым сдвигом от традиционализма к поэтике автора.

Романтизм (в частности — немецкий) весьма неоднороден, что убедительно показано в ранних работах В. М. Жирмунского, которые оказали серьезнейшее воздействие на дальнейшее изучение этой художественной системы и по праву признаны литературоведческой классикой. Главным в романтическом движении начала XIX в. ученый считал не двоемирие и не переживание трагического разлада с реальностью (в духе Гофмана и Гейне), а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его «пронизанности» божественным началом — мечту «о просветлении в Боге *всей жизни*, и всякой плоти, и каждой индивидуальности»³. В то же время Жирмунский отмечал ограниченность раннего (иенского) романтизма, склонного к эйфории, не чуждого индивидуалистического своеволия, которое позже преодолевалось двумя путями. Первый — обра-

¹ *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 33. В обновленной вариации и с опорой на несколько иную терминологию говорится о трех стадиях всемирной литературы и ее поэтики в: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.

² О романтизме как международном явлении см. соответствующий раздел (автор *И. А. Тертерян*) в: *История всемирной литературы: В 8 т. М., 1989. Т. 6.*

³ *Жирмунский В. М.* Гейне и романтизм // *Русская мысль*. 1914. № 5. С. 116. См. также: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996 (1-е изд.—1914).

шение к христианской аскетике средневекового типа («религиозное отречение»), второй — освоение насущных и благих связей человека с национально-исторической реальностью. Ученый положительно расценивал движение эстетической мысли от диады «личность — человечество (миропорядок)», смысл которой космополитичен, к свойственному гейдельбергским романтикам разумению огромной значимости посредующих звеньев между индивидуальным и универсальным, каковы «национальное сознание» и «своеобразные формы коллективной жизни отдельных народов»¹. Устремленность гейдельбергцев к национально-культурному единению, их причастность историческому прошлому своей страны характеризовались Жирмунским в высоких поэтических тонах. Такова статья «Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков», написанная в необычной для автора полуэссеистской манере².

Вслед романтизму, наследуя его, а в чем-то и оспаривая, в XIX в. прочлилась новая литературно-художественная общность, обозначаемая словом *реализм*, которое имеет ряд значений, а потому бесспорно в качестве научного термина³. Сущность реализма применительно к литературе XIX столетия (говоря о лучших ее образцах, нередко пользуются словосочетанием «классический реализм») и его место в литературном процессе осознаются по-разному. В период господства марксистской идеологии реализм непомерно возвышался в ущерб всему иному в искусстве и литературе. Он мыслился как художественное освоение общественно-исторической конкретики и воплощение идей социальной детерминированности, жесткой внешней обусловленности сознания и поведения людей («правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах», по Ф. Энгельсу⁴).

Ныне значимость реализма в составе литературы XIX—XX вв., напротив, нередко нивелируется, а то и отрицается вовсе. Само это понятие порой объявляется «дурным» на том основании, что его природа (будто бы!) состоит лишь в «социальном анализе» и «жизнеподобии»⁵. При этом литературный период между романтизмом и символизмом, привычно именуемый эпохой расцвета реализма, искусственно включается в сферу романтизма либо уклончиво аттестуется как «эпоха романа».

Изгонять из литературоведения слово «реализм», снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Насущно иное:

¹ Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики К. Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 25.

² См.: Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.

³ См.: Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 387—393.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1965. Т. 37. С. 35.

⁵ См.: Затонский Д. В. Какой не должна быть история литературы? // Вопр. литературы. 1998. Январь — февраль. С. 6, 28—29.

очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований. Естественно считается с традицией, согласно которой данным словом (или словосочетанием «классический реализм») обозначается богатый, многоплановый и вечно живой художественный опыт XIX столетия (в России — от Пушкина до Чехова).

Сущность классического реализма позапрошлого века — не в социально-критическом пафосе, хотя он и играл немалую роль, а прежде всего в широком освоении живых связей человека с его близким окружением: «микросредой» в ее специфичности национальной, эпохальной, сословной, сугубо местной и т. п. Реализм (в отличие от романтизма с его мощной «байронической ветвью») склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно противостоящего, а к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность понималась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственной причастности ей.

При этом подлинный реализм («в высшем смысле», как выразился Ф. М. Достоевский) не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к «большой современности», обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком. Обо всем этом неопровержимо свидетельствует творчество как всемирно прославленных писателей XIX в., так и их продолжателей в недавно истекшем столетии.

По словам В. М. Марковича, отечественный классический реализм, осваивая социально-историческую конкретику, «едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности — к “последним” сущностям общества, истории, человечества, вселенной» и в этом подобен как предшествовавшему романтизму, так и последующему символизму. В сферу реализма, заряжающего человека «энергией духовного максимализма», утверждает ученый, входят и сверхъестественное, и откровение, и религиозно-философская утопия, и миф, и мистериальное начало, так что «метания человеческой души получают <...> трансцендентный смысл», соотносятся с такими категориями, как «вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, царство Божие на земле»¹.

Добавим к этому: писатели-реалисты не уводят нас в экзотические дали и на безвоздушные мистериальные высоты, в мир отвлеченностей и абстракций, к чему нередко были склонны романтики (вспомним драматические поэмы Байрона). Универсальные начала человеческой реальности они обнаруживают в недрах

¹ Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века//Известия РАН. Отд. литературы и языка. 1993. № 3.

«обыкновенной» жизни с ее бытом и «прозаической» повседневностью, которая несет людям и суровые испытания, и неоценимые блага. Так, Иван Карамазов, непредставимый без его трагических раздумий и «Великого инквизитора», совершенно немислим и вне его мучительно сложных взаимоотношений с Катериной Ивановной, отцом и братьями.

В XX в. с традиционным реализмом сосуществуют и взаимодействуют иные, новые литературные общности. Таков, в частности, *социалистический реализм*, агрессивно насаждавшийся политической властью в СССР, странах социалистического лагеря и распространившийся даже за их пределы. Произведения писателей, ориентированных на принципы соцреализма, как правило, не возвышались над уровнем беллетристики (см. с. 151—155). Но в русле этого метода работали и такие яркие художники слова, как М. Горький и В. В. Маяковский, М. А. Шолохов и А. Т. Твардовский, а в какой-то мере и М. М. Пришвин с его исполненной противоречий «Осударевой дорогой». Литература социалистического реализма обычно опиралась на формы изображения жизни, характерные для классического реализма, но в своем существе противостояла творческим установкам и мироотношению большинства писателей XIX в. В 1930-е годы и позже настойчиво повторялось и варьировалось предложенное М. Горьким противопоставление двух стадий реалистического метода. Это, во-первых, характерный для XIX в. *критический реализм*, который, как считалось, отвергал наличествовавшее социальное бытие с его классовыми антагонизмами, и, во-вторых, социалистический реализм, который утверждал вновь возникающую в XX в. реальность, постигал жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму¹. И в литературно-критических статьях, и в ученых трудах, и в учебных пособиях на протяжении нескольких десятилетий настойчиво повторялись формулы «литература социалистического реализма как новая стадия всемирной литературы», «социалистический реализм как высший художественный метод» и т. д.

На авансцену литературы и искусства в XX в. выдвинулся *модернизм*, органически выросший из культурных запросов своего времени. В отличие от классического реализма он наиболее ярко проявил себя не в прозе, а в поэзии. Черты модернизма — максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, усилить, сделать более объемным и утонченным впечатление от поэтического текста, а также сосредоточенность более на универсальном и культурно-исторически далеком, нежели на близкой писателю реальности. Всем этим модернизм ближе романтизму, чем классическому реализму. Вместе с тем в сфере модернистской литературы настойчиво вторгаются

¹ О социалистическом реализме см.: Соцреалистический канон. СПб., 2000.

начала, сродные опыту писателей-классиков XIX столетия. Яркие примеры тому — творчество Вл. Ходасевича (в особенности его «последушкинские» белые пятистопные ямбы: «Обезьяна», «2-го ноября», «Дом», «Музыка» и др.) и А. Ахматовой с ее «Реквиемом» и «Поэмой без героя», в которой сформировавшая ее как поэта предвоенная литературно-художественная среда подана сурово-критично, как средоточие трагических заблуждений.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит *символизму*, прежде всего французскому и русскому. Неудивительно, что пришедшая ему на смену литература модернистской ориентации именуется *постсимволизмом*¹.

В составе модернизма, во многом определившего лицо литературы XX в., правомерно выделить две тенденции, тесно между собой соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Таковы *авангардизм*, переживший свою «пиковую» точку в футуризме, и (пользуясь термином В. И. Тюпы) *неотрадиционализм*: «Могущественное противостояние этих духовных сил создает по продуктивному напряжению творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов»². Как ярких представителей неотрадиционализма автор называет Т. С. Элиота, О. Э. Мандельштама, А. А. Ахматову, Б. Л. Пастернака, И. А. Бродского.

Дополняя сказанное В. И. Тюпой, заметим, что помимо аван-

¹ См.: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1—4. М., 1995—2003.

² См.: *Тюпа В. И.* Поляризация литературного сознания//*Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy.* Seria «Literatura na pograniczach». № 1. Warszawa, 1992. С. 89; см. также: *Тюпа В. И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. Бытует и иной взгляд на литературу XX столетия в целом, согласно которому авангардизм сосредоточил в себе *главные* ценности искусства этой эпохи: «Подводя итоги XX-го века, можно заключить, что авангард остался основным его стилистическим ориентиром» (*Иванов Вяч. Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века//*Русский авангард в кругу европейской культуры.* М., 1993. С. 3). В этом же русле — суждения об искусстве XX в. в: *Кривцун О. А.* Эстетика. М., 1998. Здесь говорится, что в истекшем столетии произошел «глобальный разрыв с предшествующими тенденциями искусства» (с. 410), что эта «фаза художественного творчества <...> подвергла ревизии все предшествующие представления о возможностях и предназначении искусства» (с. 415). Подобному «отлучению» искусства XX века от предшествующего художественного опыта убедительно противопоставит Д. В. Сарабьянов в статье «К ограничению понятия “авангард”» (*Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998).

гардизма и неотрадиционализма как разновидностей модернизма в XX в. оказалась весьма влиятельной и иная ветвь литературы, которая была мало затронута модернистскими веяниями, а то и вовсе им чужда и ориентировалась прежде всего на культурно-художественные традиции XIX столетия. Ее именуют *неореализмом*¹. В этой зоне литературной жизни (помимо созданного в начале XX в. И. А. Буниным, А. И. Куприным, А. Н. Толстым, С. Н. Сергеевым-Ценским) — «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Тихой Дон» М. А. Шолохова, поэзная диалогия А. Т. Твардовского о Василии Теркине, «Реквием» А. А. Ахматовой, «Один день Ивана Денисовича» и многое другое у А. И. Солженицына, а также «деревенская проза» (преимущественно, хотя и не исключительно) 1970-х годов, не без оснований названная С. Г. Бочаровым великой². В русле неореализма — творчество ряда писателей Западной Европы (Т. Манн, особенно как автор романа «Доктор Фаустус»; Г. Грасс, Г. Грин) и США (У. Фолкнер, Т. К. Вулф, Р. Фрост, Д. Э. Стейнбек, Д. Гарднер, Р. П. Уоррен).

Писатели ближайшего к нам столетия, творчество которых обрело неоспоримую культурно-художественную значимость, как видно, шли и идут разными путями, обновляя словесное искусство и в то же время опираясь на сделанное их предшественниками.

§ 4. РЕГИОНАЛЬНАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ

Сравнительно-историческое изучение литературы разных эпох (не исключая современной), как видно из сказанного, с неотразимой убедительностью обнаруживает черты сходства литератур разных стран и регионов. На основе подобных штудий делается вывод о том, что «по своей природе» литературные феномены разных народов и стран «едины»³. Однако единство литературного процесса отнюдь не знаменует его однокачественности, тем более — тождества литератур разных регионов и стран. Во всемирной литературе глубоко значимы не только повторяемость явлений, но и их региональная, государственная и национальная *неповторимость*. К этой грани литературной жизни человечества мы и перейдем.

Глубинные, сущностные различия между культурами (и, в частности, литературами) стран Запада и Востока, этих двух «сверхрегионов», самоочевидны. Оригинальными и самобытными чертами обладают латиноамериканские страны, ближневосточный регион, дальневосточные культуры, а также Западная и Восточная (по преимуществу славянская) части Европы. Принадлежащие западноевропейскому региону национальные литературы, в свою очередь, заметно

¹ См.: *Келдыш В. А.* Реализм и неореализм//Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х гг.). М., 2000. Кн. 1.

² См.: *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 570.

³ *Конрад Н. И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы//*Конрад Н. И.* Запад и Восток. С. 427.

друг от друга отличаются. Так, трудно представить себе, скажем, нечто подобное «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Дикенса, появившимся на немецкой почве, а что-то сродное «Волшебной горе» Т. Манна — во Франции.

Культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не «унисонна». Она имеет *симфонический* характер¹: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра². Поэтому к смыслу словосочетания «мировая цивилизация», часто прилагемому ныне к США и странам Западной Европы, подобает отнестись с осторожностью: жизнь человечества, как об этом настойчиво говорят историки XX в. (О. Шпенглер, А. Тойнби), слагалась и складывается из *ряда цивилизаций*³.

Для понимания культуры человечества, и в частности всемирного литературного процесса, насущно понятие *немеханического целого*, составляющие которого, по словам современного востоковеда, «не подобны друг другу, они всегда уникальны, индивидуальны, незаменимы и независимы». Поэтому культуры (стран, народов, регионов) всегда соотносятся между собой как дополняющие: «Культура, уподобившаяся другой, исчезает за ненадобностью»⁴. Та же мысль применительно к писательскому творчеству была высказана Б. Г. Реизовым: «Национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они не похожи одна на другую»⁵.

Все это обуславливает *специфичность* эволюции литератур разных народов, стран, регионов. Западная Европа на протяжении последних пяти-шести столетий обнаружила беспрецедентный в истории человечества динамизм культурно-художественной жизни; эволюция же других регионов сопряжена с большей сохранностью надэпохальных начал. Но как ни разнообразны пути и темпы развития отдельных литератур, все они перемещаются от эпохи к эпохе в одном направлении: проходят те стадии, о которых мы говорили.

¹ Использую выражение искусствоведа Ю. Д. Колпинского. См.: История культуры античного мира. М., 1977. С. 82.

² О неразрывной связи творческого начала в жизни людей с их национальной причастностью и укорененностью см.: Булгаков С. Н. Нация и человечество (1934)// Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

³ Знаменательно использование этого слова во множественном числе в заглавии одного из серьезных периодических изданий; см.: Цивилизации и культуры. М., 1992—1997. Вып. 1—4.

⁴ Григорьева Т. П. Дао и Логос (встреча культур). М., 1992. С. 39, 27.

⁵ Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. С. 183.

§ 5. МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

Симфоническое единство, о котором шла речь, «обеспечивается» всемирной литературе прежде всего единым фондом преемственности (о топике см. с. 367—368), а также общностью стадий развития (от архаической мифопоэтики и жесткого традиционализма к свободному выявлению авторской индивидуальности). Начала существенной близости между литературами разных стран и эпох именуются *типологическими схождениями*, или *конвергенциями*. Наряду с последними объединяющую роль в литературном процессе играют *международные литературные связи* (контакты: влияния и заимствования)¹.

Влиянием принято называть воздействие на литературное творчество предшествующих мировоззрений, идей, художественных принципов (по преимуществу идейное влияние Руссо на Л. Н. Толстого; преломление жанрово-стилевых особенностей байроновских поэм в романтических поэмах Пушкина). *Заимствование* же — это использование писателем (в одних случаях — пассивное и механическое, в других — творчески-инициативное) единичных сюжетов, мотивов, текстовых фрагментов, речевых оборотов и т. п. Заимствования, как правило, воплощаются в реминисценциях, о которых шла речь выше (см. с. 267—272).

Воздействие на писателей литературного опыта других стран и народов, как отмечал еще А. Н. Веселовский (полемизируя с традиционной компаративистикой), «предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии»². Плодотворные влияния и заимствования «извне» являют собой созидательно-творческий контакт разных, во многом не похожих друг на друга литератур. По мысли Б. Г. Реизова, международные литературные связи (в наиболее значительных своих проявлениях), «стимулируя развитие <...> литератур <...> развивают их национальное своеобразие»³.

Вместе с тем на крутых поворотах исторического развития интенсивное приобщение той или иной литературы к инациональному, дотоле чужому художественному опыту таит в себе опасность подчинения чужеземным влияниям, угрозу культурно-художественной ассимиляции. Для мировой художественной культуры насущны широкие и многоплановые контакты между литературами разных стран и народов (о чем говорил Гете)⁴, но вместе с тем неблагодарны «культурный гегемонизм» литератур, имеющих репутацию

¹ См.: Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное// Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 137—138.

² Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. СПб., 1889. С. 115.

³ Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 284.

⁴ См.: Гете И. В. Западно-восточный диван. С. 668—669.

всемирно значимых. Легкое «перешагивание» национальной литературой через собственный культурный опыт к чужому, воспринимаемому как нечто высшее и всеобщее, чревато отрицательными последствиями. «На вершинах культурного творчества», по словам Н. С. Арсеньева, имеет место «соединение духовной открытости с духовной укорененностью»¹.

Едва ли не самое масштабное явление в области международных литературных связей Нового времени — интенсивное воздействие западноевропейского опыта на иные регионы (Восточная Европа и неевропейские страны и народы). Этот всемирно значимый культурный феномен, именуемый *европеизацией*, или *вестернизацией*, или *модернизацией* истолковывается и оценивается по-разному, становясь предметом дискуссий и споров.

Современные ученые обращают пристальное внимание как на кризисные и даже негативные стороны европеизации, так и на ее позитивную значимость для «незападноевропейских» культур и литератур. В этой связи весьма представительна статья «Некоторые особенности литературного процесса на Востоке» (1972) Г. С. Померанца. По словам ученого, привычные для западноевропейских стран представления на «неевропейской почве» деформируются; в результате копирования чужого опыта возникает «духовный хаос». Следствием модернизации оказывается «анклавность» (очаговость) культуры: упрочиваются «островки» нового по чужому образцу, контрастирующие с традиционным и устойчивым миром большинства, так что нация и государство рискуют утратить цельность. И в связи этим происходит раскол в области общественной мысли: возникает противостояние западников (вестернизаторов-просветителей) и этнофилов (почвенников-романтиков) — хранителей отечественных традиций, которые вынуждены защищаться от размывания национальной жизни «бесцветным космополитизмом». Перспективу преодоления подобных конфликтов Г. С. Померанц усматривает в осознании «средним европейцем» ценностей культур Востока². Но в целом расценивает вестернизацию как позитивное явление мировой культуры.

Во многом сходные мысли ранее (и с большей мерой критичности к европоцентризму) были высказаны в книге известного филолога и культуролога Н. С. Трубецкого «Европа и человечество» (1920). Отдавая дань уважения романо-германской культуре и отмечая ее всемирное значение, ученый вместе с тем подчеркивал, что она далеко не тождественна культуре всего человечества, что полное приобщение целого народа к культуре, созданной другим народом, — дело в принципе невозможное, что установка на смесь культур опасна. Европеизация, с тревогой отмечал Трубецкой, идет сверху вниз и затрагивает лишь часть народа, а потому в ее резуль-

¹ Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. С. 151.

² Литература и культура Китая. М., 1972. С. 296–299, 302.

тате культурные слои обособляются друг от друга и усиливается классовая борьба. Говорилось, что поспешное приобщение народов к европейской культуре нежелательно: скачущая эволюция «растрачивает национальные силы». И делался вывод: «Одним из самых тяжелых последствий европеизации является уничтожение национального единства, расчленение национального тела народа»¹.

Однако, заметим, налицо и другая, позитивная сторона приобщения ряда регионов к западноевропейской культуре: перспектива *органического* соединения начал исконных, почвенных — и усвоенных извне. В истории *незападноевропейских* литератур, отметил Г. Д. Гачев, имели место моменты и этапы, когда осуществлялось их «энергичное, порой насильственное подтягивание под современный европейский образ жизни, что на первых порах не могло не привести к известной денационализации жизни и литературы». Но со временем испытывавшая сильное иноземное влияние культура, как правило, «обнаруживает свою национальную содержательность, упругость, сознательное, критическое отношение и отбор чужеземного материала»².

О такого рода культурном синтезе применительно к России XIX в. писал Н. С. Арсеньев: освоение западноевропейского опыта шло здесь по нарастающей, «рука об руку с необычайным подъемом национального самосознания, с кипением творческих сил, поднимавшихся из глубин народной жизни <...> Лучшее в русской культурной и духовной жизни родилось отсюда»³. Высший результат культурного синтеза ученый усматривает в творчестве Пушкина и Тютчева, Л. Н. Толстого и А. К. Толстого. Нечто аналогичное в XVII—XIX вв. наблюдалось и в других славянских литературах, где, по словам А. В. Липатова, имели место «взаимопереплетение» и «соединение» элементов литературных направлений, пришедших с Запада, с «традициями местной письменности и культуры», что знаменовало «пробуждение национального самосознания, возрождение национальной культуры и создание национальной словесности современного типа»⁴.

Международные связи (культурно-художественные и собственно литературные), как видно, составляют (наряду с типологическими схождениями) важнейший фактор становления и упрочения симфонического единства региональных и национальных литератур.

¹ Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 93.

² Гачев Г. Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М., 1989. С. 113, 158.

³ Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. С. 152.

⁴ Липатов А. В. Проблемы общей истории славянских литератур от средневековья до XIX в. (европейский контекст, типологическая дифференциация и национальная специфика, формирование основ современного развития)//Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. М., 1987. С. 68, 66.

§ 6. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

При сравнительно-историческом изучении литературы оказываются весьма серьезными и трудно разрешимыми вопросы терминологии. Традиционно выделяемые *международные литературные общности* (барокко, классицизм, Просвещение и т. д.) называют то литературными течениями, то литературными направлениями, то художественными системами. При этом термины «литературное течение» и «литературное направление» порой наполняются и более узким, конкретным смыслом. Так, в работах Г. Н. Поспелова *литературные течения* — это преломление в творчестве писателей и поэтов определенных общественных взглядов (миросозерцаний, идеологий), а *направления* — это писательские группировки, возникающие на основе общности эстетических воззрений и определенных программ художественной деятельности (выраженных в трактатах, манифестах, лозунгах)¹. Течения и направления в этом значении слов — это факты отдельных национальных литератур, но не международные общности.

Международные литературные общности (*художественные системы*, как их назвал И. Ф. Волков) четких хронологических рамок не имеют: нередко в одну и ту же эпоху сосуществуют различные литературные и общехудожественные «направления», что серьезно затрудняет их системное, логически упорядоченное рассмотрение. Б. Г. Реизов писал: «Какой-нибудь крупный писатель эпохи романтизма может быть классиком (классицистом.— В. Х.) или критическим реалистом, писатель эпохи реализма может быть романтиком или натуралистом»². Литературный процесс данной страны и данной эпохи к тому же не сводится к сосуществованию и противостоянию литературных течений и направлений. М. М. Бахтин резонно предостерегал ученых от «сведения» литературы того или иного периода «к поверхностной борьбе литературных направлений». При узко направленном подходе к литературе, отмечает ученый, наиболее важные ее аспекты, «определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми»³. (Напомним, что «главными героями» литературного процесса Бахтин считал жанры.)

Литературная жизнь XX столетия подтверждает эти соображения: многие крупные писатели (М. А. Булгаков, А. П. Платонов) осуществляли свои творческие задачи, находясь в стороне от современных им литературных группировок. Заслуживает пристального внимания гипотеза Д. С. Лихачева, согласно которой убыстрение темпа смены направлений в литературе нашего века — это «выразительный знак их приближающегося конца»⁴. Смена междуна-

¹ См.: *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. С. 253—270.

² *Реизов Б. Г.* История и теория литературы. С. 266.

³ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 330.

⁴ *Лихачев Д. С.* Прошлое — будущему. С. 200.

ных литературных течений (художественных систем), как видно, далеко не исчерпывает существа литературного процесса (ни западноевропейского, ни тем более всемирного). Не было, строго говоря, эпох Возрождения, барокко, Просвещения и т. п., но имели место в истории искусства и литературы периоды, ознаменовавшиеся заметной и подчас решающей значимостью соотносительных начал. Немыслимо полное тождество литературы той или иной хронологической полосы с какой-нибудь одной мирозерцательно-художественной тенденцией, пусть даже и первостепенно значимой в данное время. Терминами «литературное течение», или «направление», или «художественная система» поэтому подобает оперировать осторожно. Суждения о смене течений и направлений — это не «отмычка» к закономерностям литературного процесса, а лишь очень приблизительная его схематизация (даже применительно к западноевропейской литературе, не говоря уже о художественной словесности иных стран и регионов).

При изучении литературного процесса ученые опираются и на другие теоретические понятия, в частности — метода и стиля. На протяжении ряда десятилетий (начиная с 1930-х годов) на авансцену нашего литературоведения выдвигался термин *творческий метод* в качестве характеристики литературы как познания (освоения) социальной жизни. Сменяющие друг друга течения и направления рассматривались как отмеченные большей или меньшей мерой присутствия в них *реализма*. Так, И. Ф. Волков анализировал художественные системы главным образом со стороны лежащего в их основе творческого метода¹.

Богатую традицию имеет рассмотрение литературы и ее эволюции в аспекте *стиля*, понимаемого весьма широко, в качестве устойчивого комплекса формально-художественных свойств (понятие художественного стиля разрабатывалось И. Винкельманом, Гете, Гегелем; оно приковывает к себе внимание ученых и XX столетия²). Международные литературные общности Д. С. Лихачев называет «*великими стилями*», разграничивая в их составе *первичные* (тяготеющие к простоте и правдоподобию) и *вторичные* (более декоративные, формализованные, условные). Многовековой литературный процесс ученый рассматривает как некое колебательное движение между стилями первичными (более длительными) и вторичными (кратковременными). К первым он относит романский стиль, ренессанс, классицизм, реализм; ко вторым — готику, барокко, романтизм³.

¹ См.: Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989. С. 31—32, 41—42, 64—70.

² См.: Введение в литературоведение: Хрестоматия/Под ред. П. А. Николаева. М., 1997. С. 267—277.

³ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв.: Эпохи и стили. М., 1973. С. 172—183.

На протяжении последних лет изучение литературного процесса в глобальном масштабе все ярственнее вырисовывается как разработка *исторической поэтики*. (О значениях термина «поэтика» см. с. 169—170.) Предмет этой научной дисциплины, существующей в составе сравнительно-исторического литературоведения, — *эволюция словесно-художественных форм* (обладающих содержательностью), а также *творческих принципов* писателей: их эстетических установок и художественного мирозерцания.

Основоположник исторической поэтики А. Н. Веселовский определил ее предмет следующими словами: «эволюция поэтического сознания и его форм»¹. Последние десятилетия своей жизни ученый посвятил разработке этой научной дисциплины («Три главы из исторической поэтики», статьи об эпитете, эпических повторениях, психологическом параллелизме, незавершенное исследование «Поэтика сюжетов»). Вследствии закономерности эволюции литературных форм обсуждались представителями формальной школы («О литературной эволюции» и другие статьи Ю. Н. Тынянова). В русле традиции Веселовского работал М. М. Бахтин. Таковы его труды о Рабле и хронотопе («Формы времени и хронотопа в романе»). В последние годы разработка исторической поэтики становится все более активной².

Перед современными учеными стоит задача создания монументальных исследований по исторической поэтике: предстоит конструктивно (с учетом богатого опыта XX в., как художественного, так и научного) продолжить работу, начатую более столетия назад А. Н. Веселовским. Итоговый труд по исторической поэтике правомерно представить в виде истории всемирной литературы, которая не будет хронологически-описательной (от эпохи к эпохе, от страны к стране, от писателя к писателю, какова недавно завершенная восьмитомная «История всемирной литературы»). Этот монументальный труд, вероятно, явит собою исследование, последовательно структурированное на основе понятий теоретической поэтики и суммирующее многовековой литературно-художественный опыт разных народов, стран, регионов.

¹ См.: *Веселовский А. Н.* Из введения в историческую поэтику (1893)//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 42.

² См.: *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения*. М., 1986; *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994. Укажем также кн.: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989; *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Борев Ю. Б.* Теоретическая история литературы// *Теория литературы*. Т. 4: Литературный процесс. М., 2001. С. 130—468.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абсурда театр 84, 106, 167, 192, 350
Авангардизм 27, 60, 97, 137, 290, 375—376
Автобиографизм 57
Автокоммуникация 220
Автор 14, 38, 60—75, 89, 104, 115, 127, 133, 136, 137, 143, 149, 156, 182, 209, 212, 216, 252, 260, 267, 285, 293, 297, 305, 329, 330, 343, 349, 355, 357, 360, 371
— безвестный 160—161
— забытый 155—169
— индивидуальный 257
— коллективный 257
— первичный 275
— реальный 72
Автора личность 73, 360, 362
— монолог 276
— образ 60, 71—72, 75, 135, 346
— позиция диалогическая 193
— творческая воля 135, 194—195, 261, 277, 346, 360—361
— творческие принципы 383
— формы присутствия 62, 310
Авторская активность 67
— концепция 64—65, 182, 192, 281, 306
— концепция личности 76
— позиция 276
— субъективность 60, 64, 66, 68, 72
— варианты 172
Авторское сознание 38, 66—67, 262
Концепция «смерти автора» 73—75, 134
Авторской эмоциональности типы 75—88, 90
Авторство 60, 61, 217, 273, 369
Агиография 342
Адресата концепция 136, 219
Акафист 180
Акмеизм 41, 54, 180
Аксиология 12, 30—33, 92, 169, 192
Аксиосфера 31, 32, 45
Актант 186
Аллюзия 286
Анализ литературного произведения 175, 298—300, 303, 306, 363
— анализ структурный 300
Анафора 279
Анимизм 288
Анонимность 60
Антагонист 235
Антигега 151, 162, 289, 290, 296
Антитрадиционализм 98, 367
Антиутопия 54, 208, 336,
Античность 23, 48, 61, 77, 108, 112, 119, 127, 143, 160, 164, 197, 233, 237, 244, 249, 272, 308, 319, 320, 322, 332—334, 369, 370
Антиэстетизм 35—36
Антропология 119
Антропология 8, 51
Апелляция 137
Аполлоническое начало 19—20, 27
Артефакт 171, 172
Архаика 190, 209, 369
Археписьмо 245
Архетип 51, 67, 117, 187, 305, 337, 359, 362
Архетипичность 51
Архивоведение 7
Архитектура 100, 110, 268
Ассонанс 242
Баллада 54, 268, 278, 330
Барокко 191, 369, 381, 382
Басня 226, 236, 249, 288, 333, 347, 348
Беллетристика 151—155, 374
— беллетристика канонизированная 154
— беллетристика развлекательная 154—155
— беллетристика серьезно-проблемная 154—155
Бессознательное 195, 359
— коллективное 117
Библиография 7
Биографический метод 57, 72, 360
Былина 9, 54, 222, 336
Благодарноеприятие мира 78—79
Вариация 277—279
Вдохновение 68—70
Верность прочтения 321

- Вестернизация 379
 Вещь 131, 184, 221—225
 Видение мира 227
 Влияние 359, 378
 Внеаходимость 28
 Возвышенное 18—19, 27, 368
 Воздействия потенциал 137
 Возрождение (Ренессанс) 21, 47, 48, 211, 236, 237, 309, 369—370, 382
 Воображение 102, 104, 160, 249
 Восприятие литературы 132, 133, 138, 293
 — художественного произведения 134, 276
 — читательское 137
 — восприятия автоматизм 27
 — восприятия теория 136
 Время и пространство 82, 121, 231—233, 313
 Время художественное 312, 383
 — биографическое 231
 — большое историческое 138, 144, 145, 353, 363, 305
 — историческое 231
 — историческое малое 154, 363
 — календарное 231
 — космическое 231
 — времени образ 231
 — сценическое 231, 321
 Вспомогательные дисциплины литературоведения 7
 Вульгаризм 245
 Вымысел 109, 148, 183, 185, 334
 — коллективный 117
 — художественный 103—106
 Выражение 20, 62, 216, 253, 255
 Высказывание 309—310

 Газель 333
 Гекзаметр 333
 Генезис литературного творчества 12, 73, 170, 353, 356—366
 — внехудожественный 358
 — произведения 356
 — текста 356
 Генетическое рассмотрение литературы 356—360
 Гений 61
 Герменевтика 8, 47, 12, 127—128, 130, 135, 169, 171, 201, 300, 360
 — нетрадиционная 11, 132—133
 — редукционистская 132, 133
 — телеологическая 132
 — традиционная 11, 131
 Героика 76, 79, 81, 119
 Героическое 76—78, 156, 188, 234, 353
 Герой 76, 185, 215, 239, 293, 308, 365, 373
 — авантюрный 150, 154, 188, 365
 — антигерой 188, 191, 235,
- идеолог 186
 — герой и автор 192—195
 — героя внутренний мир 196
 — героя образ 193
 — лирический 49, 108, 110, 206, 247, 276, 298, 327—328, 329
 — массовой литературы 153—154
 — народно-эпический 188
 — романый 339—341, 343
 — сказочный 185, 196
 — трагический 82, 84
 Гимн 180
 Гипербола 106, 107, 125, 205, 319
 — идеализирующая 106
 Гносеология 25
 Горизонт ожиданий 137
 Градация 278
 Графика 195
 Гротеск 106, 107, 205, 322, 324
 Гуманизм 125

 Действие 343—344
 — внешнее 344
 — внутреннее 239, 344
 — коммуникативное 190
 Действующее лицо 185, 210, 317
 — действующего лица функция 186, 235
 Деконструктивизм 122, 133
 Деконструкция 245
 Детализация 184, 196, 283—284
 Деталь 184, 283—284, 292, 313
 Детектив 155, 237
 Деятельность познавательная 38—45
 Деятельность речевая 219, 242
 Деятельность художественная 167
 Диалог 75, 86, 108, 135, 184, 216—220, 221, 296, 313, 318, 366
 Диалогические отношения 131
 Диалогичность 130—131, 217, 241, 257, 272, 301
 Дидактизм 236
 Дионисийское 18—21, 27, 229
 Дискурс 253, 313
 — дискурсов типология 253
 Дистанция между автором и героем 193
 Дифирамб 180, 308
 Дихотомический подход к произведению 106
 Документалистика 105
 Доминанта 186
 Драма 100, 111, 112, 120, 184, 197, 239, 275, 288, 308—311, 317—322, 327, 329, 330, 332, 348, 354
 — античная 365
 — для чтения 321
 — лирическая 330
 — литургическая 333
 — мешанская 319, 353

- Драматизм 235, 289, 311
 Драматургия 239, 350
 — Возрождения
 — историческая 54
 — классицизма 104
- Европеизация 379
 Европоцентризм 370, 379
 Единство и теснота стихового ряда 250
- Жанр 61, 82, 84, 139, 150, 152, 155, 169, 173, 216, 223, 227, 236, 243, 264, 269, 278, 280, 296, 333—355, 365, 370, 381
 — жития 43
 — канонизированный 350—351
 — канонический 262, 297, 346—347, 349, 363
 — неканонический 348—350
 — поэтический 84
 — традиционный 218, 297, 346
 — эпистолярный 245
- Жанра инерция 352
 Жанра память 352
 Жанров деканонизация 347—348
 — иерархия 350
 — канонизация 349—351
 — система 349—350
 — эволюция 353
- Жанровая группа 336
 — принадлежность произведения 186
 — система 349—351
 — структура 345—348, 350
 — сущность 335, 353
 — форма 335—337
- Жанровое содержание 335—336
 Жанровые конфронтации 351—352
 — признаки 333
 — традиции 61, 351—353
- Жанровый канон 345—349, 355, 370
 Жанры 243—245
 — высокие 76, 204, 243, 245, 350, 351
 — драматические 221, 233
 — древнерусские 346
 — лиро-эпические 233
 — мифологические 336
 — низкие 211
 — онтологические 337
 — пародийные 351
 — сатирические 351
 — фольклорные 354
 — эпические 221, 331, 233
 — этологические 336
- Жест 19, 204, 208—209, 214, 317
 Живопись 100, 107, 110, 112, 113, 195, 231, 268
 Жизнеподобие 103—106, 183, 319, 350, 372
 Житие 79, 140, 193, 210, 337
- Завязка 236, 237
 Заглавие 255
 Задание композиционное 68, 298
 — стилистическое 60, 68
 Заимствование 274, 359, 378
 Замысел 172—174
 — авторский 172
 — творческий 172, 174
 — художественный 356
- Занимательность 238
 Зачин 293—294
 Знак 102, 172, 175
 — иконический 103
 — индекс 103
 — конвенциональный (условный) 107, 208
 — символ 103
 — языковой 253
- Знаковость 102, 256
 Значение 175, 176
- Игра 14, 46, 70—71, 98, 274, 318,
 — языковая 71, 241
 Идеология формообразующая 179
 Идея 62—66, 77, 116, 152, 175—177, 183, 198, 255, 280, 314, 324, 343, 365, 378,
 — художественная 64—66, 178
 Идиллическое 79—82
 Идиллия 80, 189, 235, 336, 337, 342
 Иерархии литературные 142
 Изображение 176, 276, 283, 285
 — изображения предмет 109, 346
 — изображения формы 106, 365
 Изобразительность (предметность) 107
 — изобразительности компоненты 184
 Изучение произведения имманентное 304, 306, 307, 398
 — контекстуальное 304—307, 349, 398
 Инверсия 249
 Иносказание 246, 325
 Интерпретация 128—130, 132, 133, 157, 201, 298, 300—307
 Интерсубъективность 272
 Интертекстуальность 261, 272—274
 Интерьер 108, 225, 283, 296
 Ирония 35, 76, 85—88, 340
 — романтическая 87—88
 — тотальная 90
 — трагическая 82
- Искусств дифференциация 111
 — синтез 111
 Искусства апология 95, 96
 — экспрессивные 100—101
 — виды 100—101, 111
 — дегуманизация 74
 — изобразительные 100—101
 — концепции антиперсоналистские 47
 — концепции культурологические 91

- концепции утопические 122
- концепция антиэлитарная 11, 160—162
- концепция вторичного синтезирования искусств 111
- концепция кризиса искусства 97—99
- концепция элитарная 11, 160—162
- одноставные 110—112
- свобода 95
- синтетические 110—112
- функции внеэстетические 90
- Искусство 14—15, 37, 56, 61, 70, 78, 89, 94—97, 128, 137, 159, 168, 172, 195, 222, 224, 231, 271, 277, 298, 301, 367, 375, 382
 - высокое 162
 - органическое 53
 - романтическое 81
 - средневековья 216, 346
 - чистое 167
 - элитарно-замкнутое 161—162
- Искусстведение 49, 67, 76, 85, 127, 129, 163, 169, 304
 - психоаналитическое 51, 359
- Искусствоцентризм 96
 - искусствоцентризма критика 96
- Истолкование 129
- Историзм 368
- Историко-функциональное изучение литературы 137—139, 305
- История литературы 7, 152, 159, 170
- Источниковедение 7

- Канон 61, 271, 279, 346, 350, 355, 361
 - жанровый 345—349, 355, 370
- Канонизация 146
- Карнавал 86, 211
- Карнавальность 85, 106
- Картина мира 21—23, 233, 240, 260
 - антиклассическая (релятивистская) 23, 25
 - классическая 22, 23—25, 238
 - неклассическая 22
 - неоклассическая 22, 23, 25
- Катарсис 90—91, 241, 290, 297
- Категория метафизическая 76
- Категория эстетическая 19, 76
- Киноискусство 157, 290
- Киноцентризм 113
- Классика 11, 48, 49, 141, 142—146, 154—158, 167, 189, 195, 238, 244, 305, 344, 374
 - всемирная 146
 - национальная 146
 - художественная 143
- Классики бытование 145, 146
- Классицизм 108, 143, 167, 197, 211, 233, 243, 319, 322, 338, 347, 369, 381, 382
 - культурный 145
 - русский 167
 - французский 167
- Классовость литературы 358
- Клише 227, 269, 278, 279
- Клишированность 150, 196
- Коллизия 82, 167, 235, 336
- Комедия 99, 205, 211, 235, 237, 285, 335, 337, 347, 354, 365
 - античная 319
 - высокая 350
- Комическое 85—88
- Коммуникация 127, 217, 219, 220, 243
 - межличностная 130
 - коммуникации модель 220
- Композиция 181, 182, 276—277, 286—287, 290, 295
 - анафорическая 279
 - монтажная 290—292
 - сюжета 296
 - композиции содержательность 296—298
 - композиционные средства 296
- Конвергенция 378
- Конструктивизм 180
- Конструкция художественная 60
- Контекст 305—307, 380
 - восприятия 305
 - диалогический 131
 - социально-культурный 138
 - стимулирующий 362
 - творчества писателя 305
- Контекста многоплановость 305
- Контркультура 92
- Конфликт 82, 209, 235, 336, 345
 - локальный 235, 241
 - субстанциальный 235, 239
- Концепция 280, 324, 365
 - литературоведческая культурологическая 10
 - литературоведческая монистическая 8
 - литературоведческая традиционалистская 10
- Красота 17, 30, 59, 207
- Креативность 163
- Критика литературная 139—140, 161, 170, 174, 240, 350, 370
 - нормативная 139
 - импрессионистическая 57
 - интерпретирующая 139
 - органическая 180
 - эссеистика 140, 268
- Культура 78, 91—98, 102, 117, 124, 147, 154, 164, 168, 208, 215, 228, 229, 257, 258, 344, 359, 363—364, 367—368, 370, 376, 377, 379
 - визуальная 113—114
 - народная 85

- понятийно-словесная 113—114
- речевая 218
- риторическая 243
- христианская 85
- художественная 95
- культуры состав 92—93
- культуры формы 117
- Культурная память 364—366
- Культурология 8, 12, 85, 94, 102, 124, 165, 254, 256
- аксиологическая 92
- Ландшафт 227, 229
- Легенда 119
- Лейтмотив 201, 222, 233
- Лексико-фразеологические средства 245
- Летопись 354
- Лингвистика 242, 254, 256, 279
- текста 255
- Лиризм 311
- Лирика 50, 110, 112, 184, 220, 224, 233, 276, 294, 308—312, 322—330, 332, 348, 351, 354
- аутопсихологическая 56, 275, 327—328
- коллективная 311
- медитативная 325
- описательная 324
- песенная 278
- повествовательная 324
- религиозно-философская 337
- ролевая 275, 328
- Лирическая полисубъектность 329
- экспрессия 325
- Лирический субъект 327, 328
- Лирическое мы 328—329
- отступление 291
- я 327—329
- Лиро-эпика 330
- Литература 8, 112—115, 199, 231, 236, 269, 343, 382
- античная 190, 196
- всемирная 170, 369, 383
- высокая 53, 141—146, 151, 152, 366
- древнерусская 169, 188, 210, 349, 354, 369
- западноевропейская 201, 270—271
- как вид искусства 100—121
- как искусство слова 109—110
- канонизированная 145
- национальная 144, 166, 376—377, 379—380
- Нового времени 166, 167, 173, 229, 369
- популярная 147
- потока сознания 203, 332
- региональная 376—377, 380
- средневековая 25, 53, 196, 127, 209, 211, 333, 369

- тривиальная 150
- формульная 150
- художественная 94—95, 155, 209
- элитарная 168
- Литературные связи 378—380
- Литературный ряд 142
- Литературоведение 7, 76, 85, 103, 127, 129, 143, 163, 169, 179, 242, 254, 256, 261, 279, 282, 298, 303, 306, 361
- авангардистское 366
- американское 170
- компаративистское 358, 378
- марксистское 42, 55, 98, 200, 358
- немецкое 170
- психоаналитическое 67, 362
- социологическое 60, 67, 170—171, 336, 357—358
- сравнительно-историческое 367, 376
- теоретическое 7—10, 169, 181
- Литературоцентризм 113, 114
- Личностное начало 44—48
- Личность 44—46, 83, 97, 127, 164, 166, 185, 186, 202, 257, 339, 345, 370
- Логос 22
- Массовая литература 11, 142, 147—151, 155, 163, 168, 238, 273
- Материал 175, 181
- Медиация 236
- Мемуаристика 57, 65, 138, 245, 317
- Мениппея 337, 343
- Метафора 74, 204, 242, 246, 288
- Метод творческий 382
- Метонимия 242
- Метрика 250
- Мир произведения 82, 181—184, 217, 255, 277, 294, 296, 307, 314
- грани мира произведения 185
- единицы мира 184
- персонажа 194
- писателя 183
- поэтический 181
- Миросозерцание 67
- Мистерия 52, 337, 373
- Миф 3, 12, 43, 73, 95, 115—117, 120, 124, 170, 187, 190, 226, 280, 312, 337, 338, 359
- архаический 117—119
- древнегреческий 121
- о сверхчеловеке 121
- концепция мифа 116
- пантрагический 121
- форма мифа 116—117
- Мифологизация 122, 125
- Мифологизм 52, 225, 350
- Мифологический персонаж 120
- сюжет 120
- картина мира 124

- пространство 124
- сознание 118
- Мифология 31, 97, 115—119, 125—126, 208, 226
 - авангардистская 123
 - авторская 97, 123
 - архаическая 117, 118, 121, 122
 - вторичная 122—123
 - древнегреческая 191
 - классическая 119
 - нигилистическая 123
 - Нового времени 121—123
 - политеистическая 119—120
 - сравнительная 9, 118
- Мифопоэтика 59, 362, 370, 378
- Мифотворчество 117, 121—123
- Мифы древнегреческие 120
 - лунные 118
 - монотеистические 120, 121
 - нигилистические 121
 - облачные 118
 - солнечные 118
 - утопические 121
 - этиологические 118
- Многоголосие 286
- Многоуровневый подход к произведению 176
- Модернизм 27, 98, 167, 175, 230, 369, 371, 374—376
- Модус художественности 76
- Монолог 108, 184, 216—220, 240, 296, 313, 318
 - внутренний 199
 - обращенный 219—220
 - повествовательный 314
 - уединенный 219—220
- Монологизм 241, 343
- Монологическое отношение 131
- Монологичность 217
- Монтаж 290—292
 - монтажная фраза 292, 296
- Мораль 95
- Мотив 34, 50, 81, 120, 150, 152, 170, 211, 228, 233, 240, 269, 279—282, 327, 333, 378
- Музыка 100, 113, 231, 291, 293, 326, 329, 338
- Музыкаведение 50
- Музыкацентризм 100

- Направление 8, 10, 89, 169, 177, 351, 352, 373, 375, 381—382
- Народность 141, 163—168
- Нарратология 11
- Наррация 313
- Наука 178
- Науки гуманитарные 257, 302
- Науки естественные 257, 302

- Национальное 164—166
- Неомифологизм 123
- Неомифология 123
- Неореализм 376
- Неотрадиционализм 28, 375—376
- Непреднамеренное в искусстве 11, 66—68, 214, 273
- Нигилизм 98, 157
- Новелла 211, 236, 238, 285, 294, 329, 334, 347
- Новеллистика 188, 313
- Новое время 47, 79, 115, 120—123, 127, 143, 167, 191, 201, 262, 320, 332, 333, 349, 353, 359, 379
- Нормативность 245, 271, 346

- Образ 14, 150, 176, 181, 185, 221, 228, 246, 260, 301, 359
 - научно-иллюстративный 102
 - невещественность образа 107—108
 - словесный 110
 - фактографический 102
 - художественный 37, 101—103
- Образность 41, 100, 105, 106, 109, 117, 178, 217, 223, 225, 319
 - гротескная 106
 - материальный носитель образности 100—101
- Образные представления 101
- Обэриуты 156
- Ода 243, 268, 320, 324, 334, 336, 348
 - классицистическая 354
- Одноголосие 286
- Олицетворение 225
- Опера 111, 120
- Описание 108, 303, 312, 331
 - научное 298—299
- Оригинальность 152, 158
- Ориентация поведенческая 207
- Ответственность 73, 97
- Оценка этическая 179
- Очерк 331, 354

- Палеография 7
- Парадигматика 293
- Паралитература 142, 147—149
- Параллелизм 287
 - двучленный 288
 - звуковой 248
 - образный 288
 - психологический 383
- Пародия 35, 58, 106, 259, 263—267, 275
- Паронимия 248
- Пассионарность 78
- Пафос 64—65, 85, 334, 373
 - ложный 105
 - пафоса виды 76
- Пейзаж 179, 184, 225—230, 283, 296

- Пентаметр 333
 Перипетии 237, 238
 Персонаж 42, 44, 76, 108, 110, 185—191, 203, 233, 237, 275, 291, 298, 312, 316, 318, 322, 330
 — коллективный 185
 — рефлектирующий 203
 — центральный 202
 — сознание и самосознание 195—199
 — структура 195
 — функция 235
 — целостность 195
 — ценностная ориентация 185—188
 Персонажей система 288
 — типология 196—206, 341
 Персонажи традиционные 104
 Персонажная сфера 192
 Персонификация 226
 Песня 112, 326
 — лиро-эпическая 311
 — эпическая 54
 Пиррихий 251
 Письменность 111
 Письмо 245, 261, 272
 Поведение 209
 — групповое 213
 — литературное 212
 — ритуальное 209—210
 Поведения искусственность и естественность 213
 — модель 212
 — поэтика 215
 — формы 207—208
 Поведенческая характеристика 209
 Повествование 262, 266, 308, 311, 312—317, 334, 354
 — автобиографическое 204
 — объективное 315
 — от первого лица 204
 — от третьего лица 204
 — субъективное 316
 — эпическое 325
 Повествования способы 296
 — субъект 312—317
 — формы 315—317
 Повествователь 49, 110, 136, 221, 275, 287, 298, 314—316
 — повествователя образ 314—315, 327
 Повесть 173, 189, 191, 197, 198, 237, 285, 314, 318, 334, 339, 345
 — сентиментальная 269
 Повтор 277—279, 296, 383
 — звуковой 248, 325
 Подражание 100, 264, 268, 308
 — предмет подражания 175
 — средства подражания 175
 Подражания теория (мимесис) 39, 41, 60
 Подсознание 199
 Подтекст 59, 280, 285—286, 325, 366
 — мифопоэтический 51, 60, 67
 — трагический 86
 Позитивизм 95
 Познание художественное 38—39, 60
 — объект художественного познания 58
 — предмет художественного познания 53
 Полюл 218
 Политеизм 118, 119
 Полифоничность 343
 Понимание 128—130, 132
 Портрет 184, 204—207, 209, 216, 225, 296
 — гротескный 205
 — идеализирующий 204
 — лейтмотивный 205
 — психологический 205
 — экспозиционный 205
 Пословица 359
 Постмодернизм 8, 23, 84, 98, 122, 123, 132, 157, 180, 230, 259—260, 367
 — постмодернистская чувствительность 35
 Постсимволизм 375
 Постструктурализм 8, 71, 87, 102, 122, 134, 175, 192, 236, 245, 260, 261
 Поэзия 100, 107—108, 179, 249—252, 261, 271, 326
 — анакреонтическая 348
 — и проза 249—252, 310
 — лирическая 227, 279, 349
 — народная 248
 — описательная 226
 — эпическая 278
 Поэма 197, 227, 228, 320, 334
 — лирическая 324
 — лиро-эпическая 330, 333
 — романтическая 77, 378
 Поэтика 61, 166, 169—171, 173, 184, 192, 233, 254, 300, 302, 309, 330, 349, 370, 383
 — автора 370—371
 — выразительности 277, 283
 — динамическая 356
 — жанра 370
 — историческая 9, 61, 110, 169—170, 234, 278, 280, 311, 360, 383
 — лингвистическая 242
 — нормативная 61, 147, 169, 332, 347, 350
 — общая 8, 169
 — семантическая 268
 — стиля 370
 — теоретическая 12, 169—171, 174, 179, 242, 255, 383
 Правдоподобие 319
 Прагматика 103
 Предание 119, 166, 170

- Предисловие 255
Предметность 100, 102, 108, 181, 182, 184, 217, 232
— вымышленная 109
Преднамеренное в искусстве 11, 68
Предромантизм 81
Преемственность 153, 352, 363, 366
— преемственности фонд 368, 378
Прекрасное 16—18, 27
Прием 49, 75, 105, 155, 264, 300, 335, 359
— автоматизированный 363
— выразительности 277
— композиционный 276—277, 296
Приема обнажение 107
— функции 300
Природа 225—230
Притча 40, 249, 337, 342, 359
Причастность автора и героя 28
Проблематика 140, 154, 268, 282
Проблемность 98
Проза 95, 155, 248—252, 271, 325, 350, 352
— беллетристическая 109
— внехудожественная 250
— деловая 249
— деревенская 189, 215, 376
— лирическая 330
— ораторская 249, 366
— повествовательная 112, 155
— приключенческая 237
— социально-психологическая 197, 350
— художественная 198, 243, 249, 261
Произведение литературное 11, 75, 129, 135, 144, 169, 171—176, 209, 232, 255, 260, 290—293, 357
— в произведении 173
— внешнее материальное 171
— драматическое 288, 293
— забытое 155—160
— лирическое 310, 322—330
— мифоподобное 123
— художественное 178
— эпическое 221, 288
Произведения литературного состав 169, 174—176, 181, 186, 194, 234, 301
— строение 181
— функции 169
— членение 295
— элементы 299
Пролог 193
Провещение 64, 95, 353, 369—371, 381, 382
Пространственно-временные отношения 22, 232, 310, 324
Пространство 221, 227—228
— воображаемое 232
— замкнутое 232
— открытое 232
— сценическое 321
Протагонист 235
Противопоставление 288—289
Прототип 104
Процесс литературный 61, 97, 139, 169, 349, 354, 355, 367—383
— стадийность литературного процесса 368—370
— теория литературного процесса 8
Псалом 196
Псевдоискусство 98
Псевдоним 60
Психоидеология 67, 358
Психологизм 148, 195—204, 344, 350, 365
— «демонстративный», явный 198
— и «апсихологизм» 200
— подтекстовый 198
Психологизма функции 202—203
Психология гуманистическая 161
Публицистика 65, 121, 195, 366
Развязка 235—237, 250—251, 285
Размеры стихотворные 250—251, 345
— двусложные 251
— трехсложные 251
Размышление 322
Разноречие 261, 262, 286
Рапсод 315
Рассказ 162, 173, 198, 313, 334, 365
— вставной 291
Рассказчик 49, 221, 222, 266, 315, 317
Рассуждение 312
Рационализм 41, 95, 121, 124
Реализм 43, 105, 141, 166, 197, 368, 369, 371—374, 381—382,
— классический 372—374
— критический 81, 374
— новый 166
— социалистический 8, 10, 77, 98, 106, 350, 374
Реальность 54—56
— внехудожественная 58
— вымышленная 14—15, 108
Резонер 211
Ремарка 255, 317
Реминисценция 84, 138, 267—272, 274, 365, 366, 378
Реплика 216—219, 365
— в сторону 221, 320
— церемониальная 218
Репутации литературные 142—146
— репутаций колебания 144, 155—160
Референциальность 60
Рефрен 279
Речь 128, 165, 176, 182, 216, 231, 258, 292, 296, 308—314, 325, 327, 349, 378
— авторская 317

- внехудожественная 245
- внутренняя 221
- диалогическая 219
- как предмет изображения 109
- как средство изображения 109
- монологическая 219—220
- неавторская 266
- несобственно-прямая 199
- носитель речи 216, 219, 221, 266, 286, 309, 314, 323, 329
- ораторская 320
- патетическая 19
- разговорная 244, 266
- риторическая 266
- устная 218
- художественная 181, 217, 242—249, 286, 365
- художественной речи интонация 248
- художественной речи состав 245—247
- художественной речи специфика 252—254
- художественной речи фонетика 247—248
- художественной речи формы 249—252, 365
- чужая 266
- эстетическая функция речи 252, 254
- Речевые единицы 277
- конструкции 245
- средства 276
- формы 253
- Ритм 249, 250, 294—295, 299
- Ритмика 325
- Риторика 127, 241—243, 368, 370, 371
- античная 181, 220, 242
- Риторический вопрос 249
- Риторическое восклицание 249
- обращение 249
- Ритуал 86, 29, 117, 208, 211, 221, 337
- Рифма 248, 250, 251, 334
- Род литературный 169, 184, 308—334, 356, 365
- деление литературы на роды 308—310
- происхождение литературных родов 311—312
- формы внеродовые 11, 330—332
- формы двуродовые 330
- формы межродовые 330—332
- Роман 87, 172, 174, 189, 237, 240, 252, 261, 285, 291, 313—315, 318, 329, 330, 334, 338—345, 349—354, 372, 383
- авантюрный 155, 341—344
- в стихах 172
- вестерн 150
- детективный 150, 344
- жанровая сущность романа 338—345
- женский 150
- житие 342
- исторический 54, 352
- карьеры 343, 344
- мифологический 342
- научно-фантастический 150
- новый 241, 331
- нравоописательный 342
- плутовской 237, 344, 365
- полифонический 350
- потока сознания 203, 331, 350
- приключенческий 150, 344
- реалистический 198
- рыцарский 210, 237, 337, 344
- сатирический 342
- семейно-бытовой 354
- солдатский 150
- социально-психологический 204, 322, 351
- тривиальный 149—150
- эпопея 55, 350
- эссе 342
- Романизация литературы 345, 348
- Романс 112, 326
- Романтизм 43, 48, 49, 51, 54, 81, 98—99, 104, 113, 117, 121, 124, 160—167, 178—179, 197, 202, 204, 212—215, 228, 229, 243, 269, 315, 330, 333, 338, 339, 347, 348, 371—374, 381, 382
- американский 53
- гейдельбергский 164, 364, 372
- иенский 95, 371
- немецкий 74
- Романтика 76, 79—82, 340
- Самопознание 56, 132
- Самосознание (рефлексия) 46, 201—203, 220
- Сатира 88, 324, 286, 334—336
- Сверхтема 54, 59, 339
- Сверхтип 187, 188
- авантюрно-героический 187
- житийно-идиллический 188—190
- отрицательный 191
- Сверхчеловек 121, 123
- Свобода творческая 61, 69, 89, 298
- Связи межтекстовые 274
- Семантика 103, 251, 328
- речевая 246
- художественная 183
- языковая 183
- Семантический ореол стиха 250—251
- Семантическая двуплановость произведения 183
- Семиозис 102
- Семиосфера 91
- Семiotика 91, 102, 124, 169, 181—183, 192, 245, 256, 261, 330
- Сентиментализм 60, 80, 83, 155, 197, 202, 212, 215, 269, 369

- Сентиментальность 76, 79—82, 148
 Символ 40, 86, 150, 172, 194, 288, 302
 — вечные символы 359
 Символизации теория 39—40
 — символизирование 40—41
 Символизм 41, 52, 54, 123, 140, 144, 166, 200, 215, 263, 325, 349, 350, 372, 375
 Символика художественная 260
 Симулякр 122
 Синекдоха 125, 343
 Синергетика 35
 Синкретизм 110, 311
 Синтагматика 293
 Синтактика 103
 Система знаковая 102—103
 Система художественная 371—376, 381—382
 Сказ 263, 266—267, 275, 317, 354
 Сказка 43, 103, 118, 120, 140, 162, 168, 185, 226, 249, 278, 280, 297, 347—350, 354, 359
 — волшебная 237, 238
 — детская 238
 Скриптор 261
 Скульптура 100, 107, 110, 112, 113, 195, 231
 Словесная пластика 107—109
 Слово 101, 262
 — авторское 262, 274—276
 — двуголосое 262
 — неавторское 261—263, 274—276
 — чужое 261, 267, 274, 317
 Смех 85—88, 106
 — индивидуально-инициативный 86
 — карнавальный 85—86
 Смысл 121, 127—135, 157, 175, 179, 182—183, 232, 247, 253—260, 291, 293, 296, 302, 304, 305, 332
 — «смыслоутрата» 145
 — мифопоэтический 368
 — художественный 72, 74—75
 — эстетический 301
 Смысловой ряд 255
 Событие 184, 234, 320
 Событийный ряд 186
 Содержание 366, 342
 — непосредственное 183
 — оформленное 179
 — произведения 38, 134
 — художественное 89, 182, 183, 255, 304, 309
 Созерцание 20, 78
 — творческое 62
 Сознание «разорванное» 192
 — историческое 119
 — массовое 121, 125
 — мифологизированное 124
 — национальное 165
 — традиционалистское 61
 Сонет 334, 349, 354
 Сопоставление 288—289
 Социология литературы марксистская 10
 Сравнение 204, 226, 242
 Среда художественная 163, 164
 Средства массовой информации 111—114, 158
 Средства художественные 245
 — лексико-фразеологические 245
 — морфологические 245
 — предметно-изобразительные 317
 — система художественных средств 323
 Стилистика 58, 263—264, 265, 266, 275, 328
 Стилистика 242—249
 Стиль 60, 61, 74, 150, 152, 176, 227, 252, 276, 311, 346, 370, 382
 — готический 382
 — индивидуально-авторский 371
 — классический 143
 — первичный и вторичный 382
 — речи 242
 — романский 382
 — языка 242
 Стих 248, 327
 — акцентный 251
 — говорной 249
 — декламационный 249
 — книга стихов 173
 — напевный 249
 — силлабо-тонический 251
 — тонический 251
 Стихование 250, 302
 Стиховые формы 249—252, 296
 Стихосложения системы 250
 Стопа 251
 Строфа 295
 Структура 175, 181, 283, 297, 301, 335, 349, 366
 — поэтическая 179
 — художественная 49, 182
 — элемент поэтической структуры 179
 Структурализм 9, 71, 87, 102, 122, 181, 192, 254, 261, 293, 302—303
 — французский 8, 236, 313
 Субъект художественной деятельности 60
 Субъективность непреднамеренная 66—67
 — художественная 182
 Субъектная организация текста 286—287
 Суггестивность 329
 Суждения вкуса 25—27
 Сцена 295
 Сценарий 234—241
 Сюжет 149—152, 170, 184, 233—241,

- 268, 269, 278, 280, 291, 312, 350, 359, 376, 378, 383
- архетипический 237, 238
 - библейский 120
 - евангельский 120
 - канонический 241
 - концентрический 233
 - кумулятивный 234
 - многолинейный 234
 - неканонический 238—241
 - новеллистический 236
 - традиционный 104, 237, 239
 - хроникальный 234
- Сюжета модель 236, 239—240
- функции 234—235
- Сюжетная конструкция 58
- организация 234
 - структура 240
 - схема 235
- Сюжетосложение 235, 239, 240—241
- Талант 61—62
- Танка 333
- Творческая история произведения 356
- Творчество художественное 14, 130, 135, 165, 170, 178, 180
- аспекты художественного творчества 15
 - реалистическое 41, 166
 - синкретическое 110
 - теория творчества традиционная 136
 - устное художественное 111—112
- Театр 112, 157, 263, 318, 319, 322
- Текст 11, 71, 74, 75, 91, 105, 109, 127—131, 157, 172, 174, 175, 181, 225, 254—261, 267—268, 283, 291, 293, 302, 304, 310, 313, 365, 374
- апокрифический 119
 - канонический 118, 174, 255, 259, 269
 - неканонический 119
 - несловесный 256
 - основной 255, 317
 - побочный 255, 317
 - текста без берегов теория 260
 - текста варианты 172
 - текста временная организация 292—295
 - текста концепции постмодернистские 259—261
 - текст-высказывание 257
- Текстология 7, 255, 356
- Телецентризм 113—114
- Тема 49, 63, 110, 152, 230, 280, 282, 327, 333
- антропологические 51
 - вечные 51—52, 368
 - внутрিলитературные 58
 - искусства 58
- культурно-исторические 52—56
 - локальные 53—55
 - национальные 53
 - онтологические 51
 - персональные 57
 - экзистенциальные 56—57
- Тематика 49—50, 154, 182, 250
- структурная 49—50
 - художественная 58—61
 - экзистенциальная 50
- Тенденциозность 195
- Теория литературы 7—9, 169, 203, 276
- Течение литературное 381—382
- Тип 41—42
- Типизации теория 43
- Типическое 41—44
- Типологические схождения 378
- Топика 367—368, 378
- Тотем 118, 120
- Точка зрения 176, 286—287, 296, 316
- Трагедия 82—84, 106, 140, 144, 196, 201, 233, 235, 237, 243, 334, 347, 350, 365
- античная 319
- Трагизм 76, 82—84, 156, 189,
- пантрагизм 84, 168
- Трагикомическое 84
- Трагифарсовое 84
- Трагическое 76, 82—84, 368
- Традиционализм 363, 370, 371
- Традиция 61, 141, 153, 164, 186, 204, 208, 210, 346, 352
- культурная 67, 73, 244, 362—366, 373
 - литературная 305, 333, 347
 - мифопоэтическая 52
 - народная 165, 166
 - стилевая 61
 - фольклорная 278, 370
 - христианская 78—79
- Троп 246
- «Удовольствие от текста» 71
- Узнавание 238, 285
- Умолчание 283, 284
- Универсалии 40, 50—52, 59, 305
- бытийные 122, 167
- Условность 103—106, 183, 320, 351
- Утопия 336, 373, 233
- жанр утопии 54
- Фабула 233
- уголовная 155
 - эпизодическая 234
- Факторы литературного успеха 156
- Факторы писательской деятельности 361—362
- Фантастика 35, 105, 107, 334
- научная 155
- Филология 128, 300

- Философия жизни 33, 122
 Фольклор 59, 60, 165, 187, 197, 226,
 236, 245, 249, 280, 333, 346, 359
 Фонетика художественная 300
 Фоносемантика 248
 Форма 38, 49, 153, 181, 299, 309, 335, 356
 — внешняя 176
 — внутренняя 176
 — и материя 177
 — и содержание 174—182
 — повествовательная 313
 — пространственная 178
 — словесно-художественная 169
 — содержательная 179, 242, 268, 300,
 335—338
 — состав 174—182
 — стороны 180—181
 — формы и содержания единство 179—
 180
 — формы функции 182
 — художественная 368, 383
 — эпистолярная 204, 317
 Формализм 106
 Формальный метод 89, 170, 179, 335, 353
 Формульность 154
 Формы
 — жизнеподобные 183
 — поведения персонажей 184, 186, 207—
 216, 241
 — твердые 345, 349, 368
 — условные 107, 183
 Фрагмент 171, 173—174, 290, 296, 350,
 378
 Функционирование литературы 127—160
 Функция художественная 300
 Фугуризм 8, 200

 Характер 41—44, 149—150, 234, 313,
 336, 372
 Характерное 41—44
 Хокку 333
 Хорей 250, 251
 Христианство 48, 80, 118, 119, 196,
 237, 240
 Хронологическая перестановка 291
 Хронотоп 86, 232—233, 383
 — идиллический 232
 — карнавальный 232
 — мистериальный 232
 Художественное 36—38, 97
 Художественность 88, 105, 115, 152, 168

 Целостность художественная 173, 180—
 181, 192, 293, 340
 — произведения 136, 300
 — органическая 178—182
 Ценности 14, 184
 — античности 32
 — витальные 31
 — Возрождения 32
 — идиллические 80, 188, 190, 342
 — локальные 31, 88
 — мифологические 123—125
 — онтологические 31—33
 — познавательные 186
 — рационализма 32
 — религиозные 186
 — трагического сознания 84
 — универсальные 31, 45, 88
 — хронотопические 232
 — художественные 88—91, 163
 — эстетические 15—16, 21, 35—38, 89,
 114, 163, 186
 — ценностей переоценка 32—33
 Ценностная ориентация 11, 45, 76, 94,
 185—186, 191, 192
 Ценность 30—32, 92—93, 125, 131, 166,
 212, 228, 324, 364
 — внеситуативная 256
 — культурная 124
 Центон 265
 Цикл 171—174, 280
 — лирический 173, 270
 Циклизация 173
 Цитата 138, 182, 261, 267, 272—274, 366
 — подтекстовая 267
 — точная 267
 Цитатность 271

 Чапушка 354
 Читатель 73, 109, 127, 133—149, 154,
 158, 170, 173, 192, 234, 241, 261, 285,
 289, 310, 353
 — адресат 136—137
 — и автор 133
 — имплицитный 136
 — массовый 139—142
 — реальный 137—139
 Читательское восприятие 134
 — ожидание 137
 Читателя активность 74
 — инициатива 134
 — история 136, 138
 — образ 136
 — присутствие в произведении 136—137

 Шаблон литературный 274
 Школа литературная 8, 167, 351—352
 — иенская 160
 — натуральная 140
 — озерная 166
 Школа литературоведческая 9—10, 177,
 298, 358
 — культурно-историческая 42, 357, 362
 — мифологическая 51, 359
 — неомифологическая 51

— психологическая 360
— ритуально-мифологическая 187
— тартуско-московская семиотическая 171
— формальная 8, 55, 60, 75, 175, 180, 181, 242, 245, 253, 300, 302, 335, 350, 359
Штамп литературный 152

Эволюция литературная 364, 367—368, 377, 383

Эвфония 248

Эзопов язык 286

Экзистенциализм 23, 47

— атеистический 84

Эклектизм 273

Экспозиция 284, 294

Экспрессия лирическая 21

Элегический дистих 333—334

Элегия 226—227, 268, 320, 333—334, 337

Элита 160—161, 164

Элитарность 35, 160—163, 168

— художественного творчества 160

Эллинизм 103

Эллипсис 242

Эмоции 75—76, 110, 134, 309, 323, 324

— мировоззренческие 76

— эстетические 25—29, 36

Эпигонство 152—153, 276, 366

Эпиграф 255

Эпилог 237, 238

Эпитет 181, 204, 242, 383

— постоянный 226

Эпифора 279

Эпическое мирозерцание 310, 315—316

Эпичность (эпическое) 311—312

Эпопея 106, 233, 243, 249, 313—314, 335, 340, 342, 350, 354

— героическая 315

Эпос 110, 156, 184, 286, 288, 308—

318, 322, 327, 330, 332, 339, 350, 365

— античный 19, 210

— героический 76, 187, 353

— дидактический 190

— народный 43, 76, 119

— стихотворный 325

Эссеистика 8, 57, 65, 157, 159, 168, 276, 295, 331—332

Эстетизм 30, 34—36, 96, 167

Эстетика 8, 12, 16, 27, 70, 95, 128, 167, 169, 176, 203, 254, 290

— авангардистская 200

— Возрождения 112, 298

— древнеиндийская 76

— карнавала 21

— классицизма 61, 108, 233, 347

— классическая 83

— Лефа 104

— немецкая 95, 179, 315

— Нового времени 27, 175

— рецептивная 136—137

— романтизма 40, 61, 65, 82, 96, 98, 101, 124, 139, 164, 178, 302, 309, 315

— сентиментализма 61

— символизма 40, 95, 97—98, 113

— содержания 18, 27

— средневековая 79, 175

— формы 18

Эстетическая оценка 26

Эстетические теории 136

Эстетический вкус 14, 99, 135, 139, 140, 145

— объект 171—172, 179, 181

Эстетическое 14—16, 21—25, 90, 97

— видение 28, 36

— воздействие 276

— наслаждение 137

— сознание 28

Этикет 209

Этическое 33—34, 77, 94, 179

Этногенез 78

Юмор 88, 99

— философский 86

Юмористика 313

Явление 295

Язык 109, 150, 258, 260

— естественный 178

— национальный 164

— поэтический 58, 181, 242, 245, 253

— художественной литературы 98, 242, 374

Языка культ 230

Ямб 250, 251, 375

Aufbau 182

Content 177

Contenu 177

Dispositio 181

Elocutio 181

Erklärung 129

Gehalt 177, 182

Gehalterfüllte Form 179

Handlung 322

Inhalt 182

Inventio 181

Künstlernovelle 58

Künstlerroman 58

Lesedrama 321

Pointe 294

Rezeptionsästhetik 136

Tonart 311

Verstehen 128

Volkümlichkeit 164

Weltbild 21

Wirkungspotenzial 137

Zustand 322

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин Блаженный 17, 56, 197
 Аверинцев С. С. 61, 76—77, 79, 85, 118, 146—147, 196, 243, 299, 302, 307, 337, 346, 347, 352, 370, 371
 Авертян Э. Г. 130
 Айхенвальд Ю. И. 57
 Аксаков С. Т. 189, 345
 Акунии Б. 155
 Анакреон 348
 Андреев Д. Л. 123, 239
 Андреев Л. И. 84, 239
 Андреев М. Л. 61, 346, 349, 371
 Аникст А. А. 12, 322
 Аничков Е. В. 263
 Анненский И. Ф. 57, 140, 199, 224, 239, 326, 361
 Ан-ский С. А. (Раппопорт) 141
 Апулей Л. 316, 339
 Аретино П. 349
 Аристотель 16, 17, 39, 42, 82, 85, 90, 100, 103, 124, 139, 169, 175, 177, 180, 233—234, 237, 242, 249, 285, 308, 309, 312, 328, 329, 347, 350
 Аристофан 54, 211
 Арсеньев Н. С. 30, 79, 93, 272, 364, 379, 380
 Аскольдов С. А. 49, 171
 Асмус В. Ф. 64, 135
 Астафьев В. П. 55, 83, 96, 108, 167, 200, 223, 226, 231
 Ауэрбах Э. 60
 Афанасьев А. И. 226
 Ахматова А. А. 49, 55, 56, 60, 62, 69, 99, 161, 167, 173, 184, 199, 209, 215, 228, 251, 258, 263—264, 267, 268, 271, 272, 275, 285, 297, 324, 328, 329, 375, 376
 Багрицкий Э. Г. 329
 Бажов П. П. 266
 Байрон Дж. Г. 47, 52, 54, 77, 123, 197, 212, 234, 269, 272, 285, 321, 330, 333, 344
 Бальзак О. де 54, 188, 197, 237, 284, 342
 Бальмонт К. Д. 167
 Баратынский Е. А. 62, 144, 269, 270, 307
 Барт Р. 60, 71, 74—75, 124, 134, 157, 203, 245, 260, 261, 273, 274
 Батищев Г. С. 94
 Баткин Л. М. 47, 211, 369
 Батюшков К. Н. 72, 120, 144, 269, 334, 348
 Баумgarten А. 16
 Бахтин М. М. 9, 19, 21, 24, 28, 36, 45, 49, 65, 72, 85, 89, 90, 94, 97—106, 109, 128, 130—131, 144, 171, 172, 179, 182, 186—187, 188, 192, 193—194, 203, 205, 211, 213, 217, 232, 252, 256, 257, 261, 262, 266, 272, 275, 281, 287, 297, 299, 300, 301, 302, 305, 314, 329, 335, 337, 339—340, 342—346, 351, 352—353, 354, 363, 366, 381, 383
 Башляр Г. 362
 Беккет С. 241, 289
 Белецкий А. И. 104, 136, 138, 223, 332
 Белинский В. Г. 42, 59, 64, 65, 73, 81, 113, 139, 140, 143, 148, 152, 153, 165, 166, 167, 180, 243, 309, 322, 338—339
 Белль Г. 77, 301
 Белов В. И. 55, 83, 167, 189, 200, 223, 231, 266—267
 Белоусов А. Ф. 12
 Белый А. 87, 140, 144, 162, 173, 200, 248, 331
 Бенвенист Э. 219
 Бенедиктов В. Г. 156
 Бенфей Т. 358
 Беранже П. Ж. 166
 Берг М. 74
 Бергсон А. 33, 85
 Бердсли В. 27, 28
 Бердяев Н. А. 31, 32, 45, 46, 49, 67—68, 89, 98, 111, 161, 194
 Берк К. 337
 Берк Э. 18
 Бернс Р. 166
 Бернштейн С. И. 295
 Бетховен Л. В. 71

- Бехер И. 294
 Бицилли П. М. 360
 Блок А. А. 20, 24, 52, 56—57, 62, 66, 69, 73, 81, 87, 88, 113, 146, 153, 173—174, 179, 192, 215, 223, 227, 228, 230, 246, 251, 261, 263, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 280, 292, 307, 310, 327—329, 330, 341, 351
 Богомолов Н. А. 250
 Бодлер Ш. 34, 156, 167, 192
 Боккаччо Дж. 211, 226, 234, 236, 237, 294, 349
 Большакова А. Ю. 12
 Бомарше П. О. К. де 234
 Бонди С. М. 299
 Бонецкая Н. К. 86, 135
 Борев Ю. Б. 330, 383
 Бочаров С. Г. 191, 203, 216, 306, 331, 341, 376
 Бочкарева Н. С. 58
 Бремон К. 236
 Брентано К. 372
 Брехт Б. 90, 107, 330
 Бродский И. А. 168, 270, 328, 375
 Бройтман С. Н. 234, 371, 383
 Брюнетьер Ф. 359
 Брюсов В. Я. 167, 263
 Буало Н. 169, 319, 338, 347, 350
 Бубеннов М. С. 55
 Бубер М. 131
 Булгаков М. А. 49, 55, 57, 58, 59, 80, 99, 123, 173, 189, 200, 215, 222, 232, 234, 282, 285, 291, 315, 342, 376, 381
 Булгаков С. Н. 36, 37, 77, 88, 247—248, 377
 Булгарин Ф. В. 148, 149
 Бунин И. А. 79, 108, 168, 195, 199, 203, 215, 227, 228, 251, 267, 281, 284, 295, 311, 315, 376
 Бунина А. П. 159
 Буркхардт Я. 370
 Буслаев Ф. И. 51, 358, 359
 Бычков В. В. 30, 40
 Бюлер К. 309
 Бютюр М. 203, 290, 331, 349

 Вагнер Р. 20, 52, 111, 120, 159, 161
 Вайнштейн О. Б. 245, 367
 Ваккенродер В.-Г. 96, 111
 Валери П. 66, 69
 Валла Л. 32
 Вампилов А. В. 201
 Вейдле В. В. 75, 98, 99, 248
 Венгеров С. А. 274
 Вергилий М. П. 187, 189
 Верлен П. 325, 326
 Верн Ж. 239
 Вернадский В. И. 168

 Вершинина Н. Л. 152
 Веселовский А. Н. 9, 110, 118, 169, 211, 233, 278, 280—281, 288, 311—312, 336, 358—359, 360, 378, 383
 Веселовский Алексей Н. 358
 Вийон Ф. 156
 Виланд К. М. 339
 Винкельман Й. 20, 382
 Виноградов В. В. 71, 242, 287, 314
 Виноградов И. И. 36
 Винокур Г. О. 72, 242, 255
 Владимир Г. Н. 55, 84
 Вознесенский А. А. 153
 Волков И. Ф. 12, 381, 382
 Волкова Е. В. 12, 83, 91
 Волкова Ек. В. 13
 Воробьев К. Д. 83
 Вулф Т. К. 376
 Выготский Л. С. 90, 130, 220, 240
 Вышеславцев Б. П. 31
 Вяземский П. А. 86, 165, 269

 Гагамер Г.-Г. 99, 124, 125, 128—129, 244
 Гайденко П. П. 35
 Гальцева Р. А. 145
 Гарднер Д. 376
 Гартман Н. 21, 24, 45, 89, 176
 Гаршин В. М. 185
 Гаспаров Б. М. 171, 282—283
 Гаспаров М. Л. 12, 61, 159—160, 236, 249, 250, 251, 299, 303, 346, 349, 371
 Гачев Г. Д. 52, 380
 Геббель Ф. 239
 Гегель Г. В. Ф. 14, 16, 17, 18, 26, 30, 40, 42, 64, 78, 81, 82, 99, 100, 107, 114, 175, 178, 202, 235, 240, 309, 320, 322, 335, 336, 338, 382
 Гей Н. К. 12, 255
 Гейзенберг В. 24
 Гейне Г. 348, 371
 Гелиодор 237
 Гельдерлин И. Х. 123
 Гердер И. Г. 164, 167, 364
 Гершен А. И. 115
 Гершензон М. О. 92
 Гесиод 119, 190
 Гессе Г. 43—44, 97, 107, 145, 331
 Гете И. В. 52, 54, 58, 64, 79, 80, 90, 105, 123, 144, 145, 146, 190, 197, 201, 230, 264—265, 287, 297, 317, 321, 322, 334, 345, 350, 361, 378, 382
 Гиндин С. И. 12, 243
 Гинзбург Л. Я. 197, 224, 244, 323, 324, 330
 Гнедич Н. И. 144
 Гоголь Н. В. 42, 49, 54, 58, 80, 96, 106, 136, 140, 143, 153, 158, 165, 169, 170, 173, 179, 180, 185, 189, 191, 194,

195, 200, 205, 208, 214, 216, 222, 223,
224, 232, 265, 266, 268, 269, 270, 306—
307, 314, 315, 323, 331, 334, 356, 358
Гойя Ф. 106
Голдсмит О. 342
Голсуорси Дж. 313, 341
Голубкова В. П. 12
Гомер 29, 54, 118, 146, 156, 196, 210,
234, 308, 313, 315
Гончаров И. А. 54, 81, 108, 189, 195,
197, 201, 205, 223, 225, 237, 283, 284,
344
Гораций Ф. К. 58, 61, 169, 258, 272,
296, 347, 348, 350
Горнфельд А. Г. 159
Горький А. М. 42, 77, 81, 108, 122,
123, 153, 195, 215, 267, 271, 319, 374
Гофман Э. Т. А. 58, 106, 197, 214, 223,
371
Грабарь И. Э. 297
Грасс Г. 376
Гревс И. М. 93
Грей Т. 333
Греймас Ж. 236
Грехнев В. А. 12, 41, 43, 110, 293
Грибоедов А. С. 146, 194, 216, 221, 275,
289, 321
Григорович Д. В. 152
Григорьев А. А. 53, 56, 65, 165—166,
167, 180
Григорьева Т. П. 377
Гримм Я. 51, 165, 359
Грин Г. 376
Гринцер П. А. 61, 346, 349, 371
Гройс Б. 367
Гроссман Л. П. 213
Гудзий Н. К. 174
Гуковский Г. А. 193, 287, 314
Гуляев Н. А. 12
Гумбольдт В. 74, 104
Гумилев Л. Н. 78, 229
Гумилев Н. С. 84, 161, 251, 264, 272,
324
Гурвич И. А. 154
Гуревич А. М. 12
Гуревич А. Я. 94
Гурмон Р. де 57
Гусев-Оренбургский С. И. 153
Гюго В. 268, 319, 347, 348

Давид царь 60, 196
Давыдов Ю. Н. 94, 114, 161, 364
Дайкин Э. О. 53
Даль В. И. 44, 115, 266
Данте А. 52, 53, 54, 56, 69, 123, 146,
155, 197, 232, 240, 269, 297
Дарвин М. Н. 173
Декарт Р. 124

Делез Ж. 122
Делиль Ж. 226
Демосфен 249
Державин Г. Р. 58, 78, 140, 258, 269,
324, 348
Деррида Ж. 23, 44, 133, 245, 260
Дефо Д. 317
Джойс Дж. 120, 162, 203, 290, 331
Дидро Д. 65, 139, 192, 297, 319
Диккенс Ч. 54, 155, 189, 261, 341, 377
Дильтей В. 127
Дмитриева Н. А. 100
Днепров В. Д. 330, 338
Добролюбов Н. А. 67, 141, 165, 166,
239
Долинин К. А. 255
Дос Пассос Дж. 290
Достоевский Ф. М. 34, 42, 47, 48, 49,
54, 59, 77—80, 82, 86, 89—90, 104, 110,
139, 140, 141, 144, 146, 155, 156, 169,
170, 174, 188, 189, 192—194, 198, 199,
200, 202, 204, 206, 213—216, 220, 221,
227, 238, 239, 240, 262, 265, 266, 269,
270, 275, 285, 287, 297, 306, 307, 315—
317, 337, 340—344, 350, 351, 353, 358,
373
Дюбо Ж.-Б. 112
Дюбуа Ж. 243
Дюма А. 154, 239, 344
Дюрренматт Ф. 96

Евреинов Н. Н. 263
Еврипид 61, 140, 196
Егоров Б. Ф. 140
Екимов Б. П. 55
Епифаний Премудрый 43
Ершов П. П. 263
Есаулов И. А. 302
Есенин С. А. 62, 167, 265, 271, 273,
324, 328
Есин А. Б. 199

Жан-Поль 86, 104, 309, 338, 342
Жаров А. А. 265
Женетт Ж. 313, 332
Жигулин А. В. 167
Жирмунский В. М. 9, 49—50, 66, 144,
161, 164—165, 166, 181, 242, 279, 298,
333, 371—372, 378
Жолковский А. К. 50, 58, 277, 283, 303
Жуковский В. А. 57, 72, 81, 96, 139,
158, 169, 226, 251, 265, 268, 269, 271,
272, 327, 333

Заболоцкий Н. А. 17
Загоскин М. Н. 152, 352
Зайцев Б. К. 56, 57, 80, 189, 215, 222
Замятин Е. И. 266

- Заратустра 20
 Затонский Д. В. 338, 372
 Звегинцев В. А. 253
 Зедлмайр Х. 304
 Зенкин С. Н. 12
 Золотарев А. А. 94, 159
 Зольгер К.-В.-Ф. 87
 Золя Э. 54, 108, 225, 284
 Зошенко М. М. 42, 266

 Ибсен Г. 19, 53, 120, 200, 239
 Иван IV Грозный 195
 Иванов Вс. И. 266
 Иванов Вяч. Вс. 146, 290, 375
 Иванов Вяч. И. 70, 92, 111, 140, 167, 180, 194, 251, 337, 342, 361
 Изер В. 136
 Иисус Христос 196, 210
 Ильин И. А. 62, 133, 144
 Ильин И. П. 13, 337, 338
 Ильинский И. В. 134
 Ильф И. 188
 Ингарден Р. 27, 76, 176, 181
 Ионеско Э. 289

 Кавелли Дж. 150—151
 Каверин В. А. 239
 Казаков Ю. П. 231
 Кайзер В. 170, 182
 Каллин 333
 Камю А. 23, 24—25, 47, 66, 96, 191
 Кант И. 17, 18, 19, 25—26, 39, 61, 64, 70, 85, 95, 113
 Капица С. П. 25
 Карамзин Н. М. 54, 75, 153, 158, 197, 227
 Каргашин И. А. 266
 Карельский А. В. 89, 197—198, 271
 Касаткина Т. А. 76
 Кассирер Э. 91, 118
 Катаев В. Б. 157
 Катулл Г. В. 333
 Кафка Ф. 65, 84, 90, 106, 123, 156, 168, 192, 240
 Келдыш В. А. 376
 Киплинг Р. Дж. 118
 Кирай Д. 13
 Киркегор С. 88, 204
 Кирсанов С. И. 265
 Клинг О. А. 123
 Клычков С. А. 120, 167, 273
 Клюев Н. А. 167, 273
 Ключевский В. О. 211
 Ковач А. 13
 Кожевников В. М. 13
 Кожинов В. В. 338, 340
 Козлов И. И. 144
 Козлов С. Л. 359

 Коллингвуд Г. Дж. 62
 Коллинз У. У. 155
 Колобаева Л. А. 12
 Колпинский Ю. Д. 377
 Колридж С. Т. 179
 Кольцов А. В. 273
 Комаров М. 148
 Компаньон А. 60, 75, 157
 Конан-Дойль А. 155
 Конрад Н. И. 369, 376
 Констан Б. А. 345
 Корман Б. О. 287, 290, 328, 330
 Кормилов С. И. 12, 142
 Корнель П. 322
 Короленко В. Г. 73
 Косиков Г. К. 12, 192, 236, 261, 341
 Кохановская Н. С. 159
 Краснов Г. В. 13
 Кривцун О. А. 375
 Крестева Ю. 44, 192, 260, 272—273, 274
 Кристи А. 154
 Кройчик Л. Е. 267
 Кроче Б. 62, 176, 332, 354
 Крылов В. А. 143
 Крылов И. А. 146
 Ксенофонт 259
 Кузмин М. А. 264
 Кукольник Н. В. 143
 Кулешов Л. В. 290
 Куприн А. И. 376
 Кусков В. В. 12, 188
 Кучинская А. 21
 Кушевский И. А. 159
 Кюхельбекер В. К. 144, 165

 Лакло Ш. де 204
 Лансон Г. 362
 Ларин Б. А. 325
 Левин Ю. И. 251, 268, 330
 Лейдерман Н. Л. 180
 Лейтес Н. С. 338
 Леконт де Лиль Ш. 272, 361
 Ленин В. И. 77, 358
 Лермонтов М. Ю. 54, 56, 78, 82, 143, 173, 189, 197, 201, 205, 212, 228, 264, 271, 279, 281, 287, 324, 328, 329, 333, 348, 349, 352
 Лесаж А. Р. 192, 339
 Лесков Н. С. 49, 79, 104, 140, 200, 203, 222, 223, 226, 244, 266, 315, 341
 Лессинг Г. Э. 42, 64, 65, 100, 107, 108, 112, 231, 319
 Лессинг Т. 122
 Лесскис Г. А. 293
 Липатов А. В. 380
 Лихачев Д. С. 9, 43, 66, 91, 124—125, 145, 183, 209—210, 216, 228, 231—232,

255, 268, 302, 346, 349, 354, 365, 368,
381, 382
Локк Дж. 64
Ломоносов М. В. 350
Лонг 190, 235
Лорка Г. Ф. 166
Лосев А. Ф. 16, 39, 40, 48, 86, 95,
111, 130, 180, 207—208, 346
Лосский Н. О. 24, 30, 31, 45
Лотман Ю. М. 38, 91, 92, 102, 124,
147, 171, 175, 182, 211, 212—213, 215,
220, 232, 243, 254—258, 260, 300, 303,
307, 346, 365, 370
Лотце Р. Г. 30
Лукач Д. 90, 340
Луначарский А. В. 200

Мазель Л. А. 294
Маклюэн М. 114
Максакова М. П. 153
Максимов Д. Е. 46, 52, 56, 307
Малинецкий Г. Г. 25
Малиновский Бр. К. 93
Малларме С. 162, 167, 246, 325
Мальчукова Т. Г. 12, 302
Мангейм К. 137
Мандельштам О. Э. 41, 69—70, 74, 136,
161, 162, 175, 246, 247, 251, 254, 268,
271, 286, 329, 338, 343, 375
Манн Т. 35, 46, 47, 58, 70, 87, 97,
99, 110, 123, 125, 154, 159, 161, 188,
198, 199, 201, 268, 287, 291, 312, 314—
318, 331, 338, 342, 344, 345, 376, 377
Манн Ю. В. 7, 316
Маргарита Наваррская 349
Мариво П. К. де 192
Маринетти Ф. Т. 200, 297
Маритен Ж. 24
Маркевич Г. 11
Маркес Г. Г. 166
Маркович В. М. 12, 95, 373
Маркс К. 30, 42, 121, 132, 171, 372
Маркузе Г. 98, 99
Марлинский А. А. 212
Марсель Г. 24
Мартен дю Гар Р. 342
Мартынов Л. Н. 157, 325
Мартянова С. А. 12, 185, 195, 207
Маслоу А. 46, 161—162
Маяковский В. В. 19, 58, 123, 146,
156, 215, 217, 230, 248, 270, 324, 329,
362, 374
Медведев П. Н. 89, 179, 335, 353
Мейер А. А. 28, 48, 93—94, 306
Мейерхольд В. Э. 105
Мелетинский Е. М. 51, 52, 187
Мельников Н. Г. 155
Мельников-Печерский П. И. 53, 223

Мережковский Д. С. 140, 143, 144, 329
Метерлинк М. 19, 239, 285, 330
Метьюрин У. Р. 214
Мильтон Дж. 52, 120, 179, 240, 297
Минтурно А. С. 309
Мицк 3. Г. 272
Миркина Р. М. 281
Мирошниченко О. С. 12
Митчелл М. 342
Михайлов А. В. 10, 12, 42, 50, 61, 99,
129, 301, 305, 346, 349, 371, 383
Михайлова Н. И. 243
Михалков С. В. 333
Мокульский С. С. 319
Мольер Ж. Б. 41, 54, 209, 289, 297,
320, 322
Монтень М. 331
Мопассан Г. де 188
Моррис Ч. 102
Моруа А. 57
Моцарт В. А. 20
Музиль Р. 173, 271, 331, 342
Мукаржовский Я. 27, 37, 68, 135, 172,
245
Мунье Э. 45, 94
Муратов П. П. 168
Мусатов В. В. 326
Мущенко Е. Г. 267
Мюссе А. де 204

Набоков В. В. 108, 168, 224, 283
Надсон С. Я. 143, 156
Наполеон I 213, 343
Науман М. 136
Недоброе Н. В. 199
Некрасов Н. А. 54, 59, 79, 80, 81, 139,
153, 158, 162, 189, 200, 227, 233, 244,
265, 286, 287, 290, 328, 336, 362
Немирович-Данченко Вас. И. 152
Нестеров И. В. 216
Никитин Афанасий 54
Николаев П. А. 13, 171, 382
Николай Кузанский 17
Николай I 164
Николюкин А. Н. 13
Ницше Ф. 19—21, 23, 32—35, 47, 70,
84, 87, 88, 90, 91, 113, 116, 121, 123,
132, 161, 167, 229, 366—367
Новалис 81, 111, 222
Носов Е. И. 55, 80, 83, 167

О'Генри 238, 294, 313
Овидий П. Н. 61, 119, 160, 190, 333
Одоевский В. Ф. 364
Олеша Ю. К. 184
Ортега-и-Гассет Х. 66, 74, 142, 148,
161
Оруэлл Дж. 208

Островский А. Н. 120, 136, 158, 189,
223, 237, 239, 244, 285, 319, 321, 330
Островский Н. А. 154
Осьмакова Л. Н. 13

Павел апостол 32, 196

Павел Т. 60

Пави П. 322

Палиевский П. В. 276

Панченко А. М. 368

Парни Э. Д. 120, 334, 348

Пастернак Б. Л. 49, 69, 72, 79, 80, 99,
107, 146, 162, 180, 184, 200, 215, 222,
227—229, 232, 246—248, 264, 269, 282,
292, 324, 326, 328, 329, 342, 344, 375
Переверзев В. Ф. 67, 70, 170—171, 181,
358

Пестель П. И. 77

Петр I 122, 211

Петров Е. П. 188

Петрова М. Г. 73

Петровский М. А. 294

Петроний А. 316

Пиксанов Н. К. 356

Пильняк Б. А. 266

Пинский Л. Е. 43

Пиотровский А. И. 211

Пирс Ч. 103

Писарев Д. И. 35

Писахов С. Г. 266

Платон 16, 17, 32, 40, 64, 68, 86, 95,
111, 118, 122, 218, 244, 245, 249, 259,
308, 309

Платонов А. П. 55, 99, 167, 189, 200,
203, 216—217, 307, 315, 381

Плетнев П. А. 270

Плеханов Г. В. 29, 171, 353

Плеханова И. И. 84

Плотин 16

Плутарх 249, 352

По Э. А. 59

Подгаецкая И. Ю. 271

Полтавцева Н. Г. 12

Поляков А. И. 12

Померанц Г. С. 379

Поппер К. Р. 137

Поспелов Г. Н. 12, 37, 42, 67, 76, 88,
97, 102, 181, 323, 325, 336, 381

Потапенко И. Н. 152

Потебня А. А. 22, 74, 101—102, 134,
176, 246, 360

Поуп А. 226

Прево А. Ф. 192

Пригожин И. 25

Пришвин М. М. 15, 24, 47, 57, 72,
80, 97, 108, 167, 168, 189, 190, 199,
215, 227, 229, 230, 271, 327, 331, 332,
341, 374

Прозоров В. В. 7, 12

Проперций С. 333

Пропп В. Я. 120, 185, 288, 235—236

Пруайяр Ж. 282

Пруст М. 73, 203, 241, 307, 331

Псевдо-Дионисий Ареопагит 40

Псевдо-Лонгин 18

Пульхритудова Е. М. 13

Пумпянский Л. В. 40—41

Путилов Б. Н. 280

Пушкин А. С. 46, 48, 49, 54, 58, 59,
65, 68, 71, 72, 78, 80—83, 86, 105,
107, 120, 143—146, 149, 155, 156, 158,
162, 165, 166, 168, 172, 173, 185, 188—
190, 193, 202, 204, 206, 212, 213, 221,
233, 227, 228, 230, 240, 243, 245, 246,
251, 258, 264, 265, 268—272, 274, 279,
285, 292, 297, 306, 307, 310, 315, 317,
318, 320, 321, 323, 324, 326—328, 330,
333, 334, 339, 341, 344, 348, 349, 373,
378, 380

Рабле Ф. 85, 106, 205, 211, 265, 383

Радищев А. Н. 336

Радлов Э. Л. 119

Раппопорт А. Г. 290

Расин Ж. 322

Распутин В. Г. 55, 82—83, 108, 120,
167, 193, 199, 201, 203, 231, 271, 342
Рафаэль 78

Ревич В. А. 155

Реизов Б. Г. 377, 378, 381

Рейсер С. А. 255

Ремизов А. М. 266, 331

Рерих Н. К. 54

Рикер П. 60, 128, 132, 133, 201

Риккерт Г. 92

Рильке Р. М. 58, 69, 99, 123, 180

Римский-Корсаков Н. А. 288

Риффатер М. 60

Роб-Грийе А. 203, 241, 349

Роден О. 42

Роднянская И. Б. 145

Розанов В. В. 57, 145, 159, 174, 295, 331

Розанов И. Н. 158

Розин Н. П. 12

Рубакин Н. А. 138

Рублев А. 43, 78

Рубцов Н. М. 167, 231

Руднева Е. Г. 64, 81

Руссо Ж.-Ж. 56, 197, 204, 227, 342,
345, 348, 378

Ручьевская Е. А. 50

Рылеев К. Ф. 145

Рымарь Н. Т. 338

Сабанеев Л. Л. 247

Сад Д. А. Ф. де 192

- Салтыков-Щедрин М. Е. 54, 106, 136, 152—153, 154, 194, 265, 286
Сапаров М. А. 10
Сарабьянов Д. В. 375
Саррот Н. 67, 203, 331, 349
Сартр Ж.-П. 23, 90, 224
Свифт Дж. 185
Северянин И. 156
Сегал Д. М. 268
Седакова О. А. 12, 324, 342
Сельвинский И. Л. 265
Сен-Пьер Б. де 228
Сент-Бёв Ш. О. 57, 72, 73, 360
Сервантес С. М. де 53, 89, 123, 193, 234, 240, 268, 269, 349
Сергеев-Ценский С. Н. 376
Сергеенко П. А. 284
Серов В. А. 297
Силантьев И. В. 279
Сильман Т. И. 324
Сименон Ж. 154, 155
Симеон Новый Богослов 17
Скалигер Ю. Ц. 347
Скафтымов А. П. 9, 22, 134—135, 171, 214, 239, 284, 289, 295, 300—302, 304, 306, 357, 360—361
Сквозников В. Д. 323, 348
Скобелев В. П. 267
Скрябин А. Н. 111, 113
Смирнов А. А. 171, 302
Смирнов И. П. 47, 52, 163—164
Сократ 48, 68, 87, 190, 218, 244, 245, 259, 308, 309
Солженицын А. И. 55, 83, 167, 189, 200, 208, 215, 271, 376
Соллерс Ф. 60
Соллогуб Вл. А. 152
Соловьев Вл. С. 16, 17, 22, 26, 32, 337
Сологуб Ф. К. 95
Соломон, царь 60
Сомов О. М. 53, 165
Сорокин П. А. 24, 92, 98, 99, 208
Софокл 48, 61, 237, 285, 322
Сталин И. В. 146
Станиславский К. С. 105, 293, 318
Станкевич Н. В. 88
Стейнбек Д. Э. 376
Стенгерс И. 25
Стендаль 54, 188, 197, 212, 316, 340, 342
Стенник Ю. В. 334, 352
Стерн Л. 86, 136, 197, 331, 348
Стивенсон Р. Л. 127, 244
Сумароков А. П. 347, 350
Сытин И. Д. 141
Тагор Р. 294—295
Тамарченко Н. Д. 12, 13, 338
Тарановский К. Ф. 250
Тацит П. К. 249
Твардовский А. Т. 77, 86, 162, 167, 168, 215, 266, 295, 328, 334, 374, 376
Теккерей У. М. 342
Тернер В. 47—48
Тертерян И. А. 371
Тибулл А. 61
Тигем П. ван 354
Тименчик Р. Д. 173, 260, 268
Тимофеев Б. А. 159
Тимофеев Л. И. 12, 183
Товстоногов Г. А. 134
Тодоров Цв. 105, 181, 253, 302—303, 338, 349
Тойнби А. Д. 377
Токарев С. А. 118
Толстой А. К. 69, 174, 263, 286, 380
Толстой А. Н. 55, 376
Толстой Л. Н. 29, 35, 36, 49, 54, 56, 65, 70, 71, 73, 77, 79, 81, 96, 105, 106, 107, 140, 143, 145, 156, 162, 172, 180, 184—185, 189, 191, 198, 200—204, 206, 213, 214, 216, 221, 222, 226, 227, 228, 234, 237, 269, 271, 275, 279, 284, 287, 288, 290, 291, 293, 306, 310, 312, 313, 315—317, 319, 341, 342, 344, 352, 358, 378, 380
Томашевский Б. В. 11, 50, 233, 242, 253, 255, 274, 300, 334, 335, 351
Томсон Дж. 226
Топоров В. Н. 52, 75, 119, 175, 188, 210, 221, 268
Трубецкой Е. Н. 21
Трубецкой Н. С. 118, 379—380
Тряпкин Н. И. 167
Тургенев И. С. 54, 57, 79, 136, 139, 140, 189, 197, 198, 201, 221, 222, 227, 228, 283, 284, 310, 315, 321, 341, 344
Тынянов Ю. Н. 55, 60, 159, 175, 250, 265—266, 300, 327, 334, 351—352, 357, 359, 366, 383
Тэн И. А. 42, 357
Тэрнер В. 86
Тюпа В. И. 12, 15, 52, 76, 182, 281, 337, 375
Тютчев Ф. И. 147, 156, 227, 229, 271, 337, 380
Уайльд О. 35
Уваров С. С. 164
Унамуно М. де 53
Уоррен О. 11, 170, 175—176, 348
Уоррен Р. П. 376
Успенский Б. А. 102, 171, 287
Успенский Г. И. 73, 153, 331
Ухтомский А. А. 24, 34, 46, 71, 94, 122, 128, 131, 186, 189, 203, 244
Уэллек Р. 11, 170, 175—176, 348

- Фадеев А. А. 154
 Фарыно Е. 8, 11, 14, 230
 Федоров Ф. П. 82
 Федотов Г. П. 89, 93, 96
 Федотов О. И. 250
 Феофраст 42
 Фет А. А. 56, 59, 72, 153, 227, 271, 327, 328, 337
 Филдинг Г. 331, 339
 Фирдоуси А. 204
 Фичино М. 32
 Флобер Г. 54, 197, 241, 316
 Фолкнер У. 166, 189, 198, 201, 287, 291, 313, 342, 376
 Фома Аквинский 177
 Фоменко И. В. 12, 173
 Фонвизин Д. И. 211
 Фрадкин И. М. 149, 150
 Фрай Н. Г. 51, 187, 337, 338
 Фрайзе М. 75
 Франк С. Л. 72, 92, 364
 Франс А. 312
 Франциск Ассизский 78, 226
 Фрейд З. 9, 51, 67, 91, 105, 132, 359, 367
 Фрейденберг О. М. 318
 Фромм Э. 45, 186
 Фрост Р. Л. 376
 Фрэнк Д. 232
 Фуко М. П. 44, 74, 87, 132
- Хабермас Ю. 190
 Хайдеггер М. 21, 98, 99
 Хаксли О. Л. 290
 Хализев В. Е. 195, 239, 309, 365
 Хейзинга Й. 70, 364
 Хемингуэй Э. М. 285, 287
 Хлебников В. В. 245, 248
 Хогарт В. 298
 Ходанен Л. А. 123
 Ходасевич В. Ф. 29, 54, 57, 58, 156, 226, 233, 251, 273, 307, 324, 328, 375
 Холшевников В. Е. 250
 Хомяков А. С. 159, 165, 166
 Храпченко М. Б. 138
 Хьюбнер К. 124
- Цветаева М. И. 19, 96, 108, 167, 206, 246, 248, 269, 273, 277, 294, 310, 324, 328
 Цивьян Т. В. 268
 Цицерон М. Т. 93, 244
 Цурганова Е. А. 13
- Чаадаев П. Я. 156
 Чайковский П. И. 174, 223
 Чернец Л. В. 12, 139, 246, 335—337, 354
- Чернов И. А. 13
 Чернышевский Н. Г. 26, 36, 65, 83, 85, 198
 Чехов А. П. 29, 35, 42, 57, 73, 79, 81, 106, 109, 138, 158, 169, 176, 189, 192, 198, 207, 214, 215, 222, 224, 228, 234, 239, 244, 267, 284, 285, 289, 292, 294, 306, 310, 313, 315—317, 319, 373
 Чубарова В. Н. 12
 Чудаков А. П. 71, 176, 221
 Чудакова М. О. 57, 366
 Чуковская Л. К. 264, 267
 Чуковский К. И. 57, 138
 Чумаков Ю. Н. 12, 174
 Чюрленис М. К. 111
- Шаламов В. Т. 77, 82, 83, 91
 Шаликова П. И. 155
 Шатина Л. П. 12
 Шатобриан Ф. Р. де 228, 230
 Шварц Е. Л. 188, 289
 Швейцер А. 24, 94
 Шекспир У. 41, 43, 53, 82, 104, 105, 123, 144—146, 155, 156, 176, 179, 187, 189, 197, 209, 235, 237, 238, 240, 269, 272, 297, 319—321, 349
 Шелер М. 33
 Шеллинг Ф. В. Й. 22, 34, 65, 82, 95, 96, 116, 117, 123, 180, 247, 302, 309, 315, 330, 338
 Шергин Б. В. 266
 Шестов Л. 84
 Шешунова С. В. 345
 Шиллер И. К. Ф. 18—20, 30, 34, 64, 70, 81, 82, 163, 180, 206, 251, 275, 318
 Шишмарев В. Ф. 278
 Шкловский В. Б. 27, 145, 148, 170, 180, 233, 242, 290, 303, 350, 351
 Шлегель А. В. 22, 40, 178
 Шлегель Ф. 66, 70, 86, 112, 161, 323, 338, 361
 Шлейермахер Ф. Д. Е. 127—130, 360, 365
 Шмелев И. С. 53, 56, 79, 80, 83, 189, 200, 215, 222, 223, 225, 317
 Шмидт С. О. 55
 Шолохов М. А. 55, 167, 198, 200, 342, 374, 376
 Шопен Ф. 326
 Шопенгауэр А. 84, 161
 Шоу Б. Дж. 239, 240
 Шпенглер О. 377
 Шпет Г. Г. 69, 111, 115, 128,
 Штайгер Э. 311
 Шуберт Ф. 294
 Шукшин В. М. 167, 189

Щеглов Ю. К. 50, 58, 277, 283, 303
Шерба Л. В. 219
Эзоп 60, 333
Эйзенштейн С. М. 276—277, 290
Эйнштейн А. 24
Эйхенбаум Б. М. 180, 230, 239, 242,
249, 266, 314, 356
Эко У. 184
Элиаде М. 116
Элиот Т. С. 69, 123, 168, 187, 188,
366, 375
Эльсберг Я. Е. 330
Энгельс Ф. 30, 42, 372
Эпштейн М. Н. 331—332
Эразм Роттердамский 349
Эренбург И. Г. 55, 108
Эрн В. Ф. 364
Эсалнек А. Я. 338, 345
Эсхил 61, 322
Эткинд Е. Г. 175
Юнг К. Г. 9, 51, 67, 117, 359

Якимович А. К. 23
Якобсон Р. О. 103, 105, 242, 245, 246,
252, 254, 277, 372
Якубинский Л. П. 219
Ярхо Б. И. 299, 303
Яусс Х. Р. 136, 137
Burke K. 337
Cawelti J. G. 150
Friedrich H. 99
Frye N. H. 187
Gadamer H.-G. 99
Hernadi P. 330, 335
Holzhey H. 115
Ingarden R. 176
Iser W. 137
Kayser W. 11, 170
Loyvrat J.-P. 115
Lukacs G. 340
Petersen J. 322
Schleiermacher F. D. E. 360, 365
Shirokauer A. 342
Staiger E. 311

Учебное издание

Валентин Евгеньевич Хализев

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *Т. А. Феоктистова*

Художник *В. Н. Хомяков*

Технический редактор *Л. А. Овчинникова*

Компьютерная верстка *Л. В. Коростылева*

Корректоры *Б. Г. Прилипко, Т. Д. Венедиктова*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.

Изд. № ЛЖ-249. Подп. в печать 10.05.04.

Формат 60 × 88 ¹/₁₆. Бум. офсетн. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Объем 24,99 усл. печ. л. 25,74 усл. кр.-отт.

Тираж 3000 экз. Зак. № 3587.

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Тел.: (095) 200-04-56.

<http://www.v-shkola.ru> E-mail: info@v-shkola.ru

Отдел реализации: (095) 200-07-69, 200-59-39, факс: (095) 200-03-01.

E-mail: sales@v-shkola.ru

Отпечатано на ФГУП ордена «Знак Почета» Смоленская областная
типография им. В. И. Смирнова.

214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.

Издательство «Высшая школа»

Адрес издательства: 127994, г. Москва, ул. Неглинная, 29/14
тел.: (095) 200-04-56

E-mail: info@v-shkola.ru

<http://www.v-shkola.ru>

Отдел реализации: тел.: (095) 200-07-69, 200-59-39

факс: (095) 200-03-01

E-mail: sales@v-shkola.ru

Отдел «Книга-почтой» тел.: (095) 200-07-69

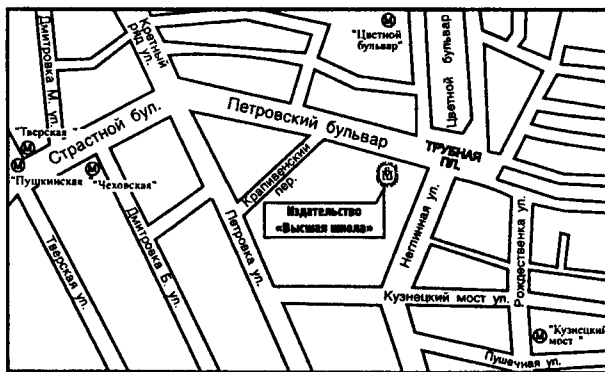
E-mail: sales@v-shkola.ru

Отдел рекламы: тел.: (095) 200-07-69

E-mail: reklama@v-shkola.ru

Телефон магазина: тел.: (095) 200-30-14

Схема проезда



Проезд

до станции м. «Цветной бульвар», «Пушкинская»,
«Тверская», «Кузнецкий мост»

Вход в издательство со стороны Петровского бульвара.

Мы будем рады видеть Вас!

An impressionistic painting of a landscape. The scene is dominated by trees with dense foliage in shades of yellow, green, and blue. A tall, slender tree trunk is visible on the left side. In the background, a small building with a blue roof is nestled among the trees. The overall style is soft and textured, with visible brushstrokes and a muted color palette.

Теория литературы

ISBN 5-06-005217-6

Цена 262,00р.



9 785060 052176

1695 21.07.2009