

А.Н.Андреев

## ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРИЗВЕДЕНИЯ

**Учебное пособие для студентов вузов**

Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения [Электронный ресурс]: Учебное пособие для студентов вузов — Электрон. текст. дан. (2,4 Мб). — Мн.: Научно-методический центр «Электронная книга БГУ», 2003. — Режим доступа: <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev5.pdf> . — Электрон. версия печ. публикации, 1995. — PDF формат, версия 1.4 . — Систем. требования: Adobe Acrobat 5.0 и выше.

МИНСК

«Электронная книга БГУ»

2003

© Андреев А.Н., 2003

© Научно-методический центр  
«Электронная книга БГУ», 2003

[www.elbook.bsu.by](http://www.elbook.bsu.by)  
[elbook@bsu.by](mailto:elbook@bsu.by)

**А. Н. АНДРЕЕВ**

**ЦЕЛОСТНЫЙ  
АНАЛИЗ  
ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Учебное пособие для студентов вузов**

*Утверждено Министерством образования и науки  
Республики Беларусь*

**МИНСК  
ИМЦентр  
1995**

ББК 83.3я73  
А65 УДК  
808.2(075,8)



**Рецензенты:**

Д. Д. Ворон - кандидат филологических наук,  
В. П. Журавлев - доктор филологических наук

**Андреев А. Н.**

**А65** Целостный анализ литературного произведения:  
Учеб. пособие для студентов вузов. - Мн.: НМЦентр,  
1995. - 144 с. 18ВМ 985-6216-04-4.

В учебном пособии рассматриваются важнейшие свойства художественных произведений. Отличительной особенностью пособия является его концептуальная и композиционная новизна. Все проблемы теории литературы анализируются с позиций философской эстетики. По-новому освещен ряд узловых проблем литературоведения: теория целостности, образности, многоуровневности произведений; в непривычном ключе интерпретируются традиционные проблемы рода, жанра, стиля. Рассматриваются актуальные, но малоисследованные литературоведением вопросы психологизма в литературе, национальной специфики литературы, критериев художественности и др. Теоретически обоснована и на практике продемонстрирована методология целостного эстетического анализа произведений.

Пособие рассчитано на преподавателей и студентов филологических факультетов. Может быть полезно специалистам-гуманитариям различного профиля, а также читателям, интересующимся проблемами литературоведения.

**ББК 83.3я73**

**18ВК 985-6216-04-4**

© НМЦентр, 1995

*Другу и учителю  
Алексею Васильевичу Егорову  
посвящаю*

## ВВЕДЕНИЕ

Одной из самых актуальных на сегодняшний день, центральных проблем теории литературы является систематическая разработка теории художественного произведения.

Гениальная мысль о различении в художественном произведении содержательной и формальной сторон на века определила основную тенденцию в изучении проблем произведения. К содержанию традиционно относят все моменты, связанные с семантической стороной творчества (осмысление и оценка реальности). План выражения, феноменологический уровень - относят к области формы. (Основа системы понятий о составе художественного произведения наиболее полно разработана в трудах Пospelова Г. Н. \*, который, в свою очередь, непосредственно опирался на эстетические идеи Гегеля\*\*.)

Вместе с тем, эта же основополагающая мысль спровоцировала упрощенный подход к анализу произведений. С одной стороны, научный анализ содержания сплошь и рядом подменяется так называемой интерпретацией, т.е. произвольным фиксированием субъективных эстетических впечатлений, когда ценится не объективное познание закономерностей образования и функционирования художественного произведения, а оригинально выраженное собственное отношение к нему. Произведение служит отправной точкой для интерпретатора, который переосмысливает произведение в актуальном для него контексте. С другой стороны, вообще отрицается необходимость и возможность познания произведения со стороны его содержания. Произведение трактуется как некое сугубо эстетическое явление, не имеющее якобы никакого содержания, как чистый феномен стиля.

\* Пospelов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

\*\* Гегель Г. В. Эстетика. Т.1. М., 1968.

В значительной степени это происходит потому, что, наметив содержательный и формальный полюса (поэтический "мир идей", духовное содержание и способы его выражения), наука до сих пор не сумела преодолеть, "снять" эти противоречия, представить убедительную версию о "существовании" противоречий. На протяжении всей истории литературоведческой мысли неизбежно актуализировались либо герменевтически ориентированные концепции (т.е. произведение истолковывалось в определенном социокультурном ключе; в нем отыскивали скрытый смысл, выявление которого требовало соответствующей методологии декодирования), либо эстетские, формалистические школы и теории, изучающие поэтику (т.е. не сам смысл произведений, а средства его передающие). Для одних произведение так или иначе было "феноменом идей", для других — "феноменом языка" (соответственно произведение рассматривалось преимущественно с позиций либо социологии литературы, либо исторической поэтики).

К первым можно отнести "реальную критику" русских революционеров-демократов XIX в., культурно-историческую, духовно-историческую, психоаналитическую, ритуально-мифологическую школы, марксистское литературоведение, постструктурализм. Ко вторым — эстетические теории "искусства для искусства", "чистого искусства", русскую "формальную школу", структурализм, эстетические концепции, "обслуживающие" модернизм и постмодернизм.

Кардинальный же вопрос всей теории литературы - вопрос о взаимопредставленности содержания в форме и наоборот — не только не решался, но чаще всего и не ставился. Не отвергая принципиального подхода к изучению художественного произведения как к идеологическому по своей природе образованию, имеющему специфический план содержания и план выражения, эстетики и литературоведы все чаще культивируют идею многоуровневости эстетического объекта\*.

При этом меняется представление о природе самой целостности произведения. Достижения в области общенаучной методологии - в частности, разработка таких понятий, как структура, система, целостность — заставляют гуманитариев также идти от макро- к микроуровню, не забывая при этом об их интегрированности. Выработка диалектического мышления становится чрезвычайно актуальной для всех гуманитарных дисциплин. Очевидно,

\* Гартман Н. Эстетика. М., 1958; Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

только на этом пути можно достичь глубинных знаний об объекте исследования, адекватно отразить его свойства.

Новаторский методологический подход к художественному произведению как к целостному феномену стал систематически разрабатываться относительно недавно (среди работ этого рода в числе первых следует назвать уже упомянутую монографию В. И. Тюпы). Такой подход оказывается весьма и весьма продуктивным и все более авторитетным. Справедливости ради следует отметить, что первые шаги в этом направлении были сделаны еще духовно-исторической школой (В. Дильтей, Р. Унгер), а также русской филологической наукой в 20-е годы (работы В. Б. Шкловского, В. В. Виноградова и др.). Однако в качестве научной теории высказанные учеными глубокие наблюдения так и не оформились.

Осознание, с одной стороны, того факта, что в исследуемом феномене в свернутом виде присутствуют все исторически пройденные стадии его становления, и несхоластическая, гибкая интерпретация моментов взаимоперехода содержания в форму (и наоборот), с другой стороны, — все это заставляет теоретиков литературы иначе отнестись к объекту научного анализа. Смысл нового методологического подхода к изучению целостных образований (таких как личность, общество, художественное произведение и т. д.) заключается в признании той данности, что целостность неразложима на элементы. Перед нами не система, состоящая из элементов, а именно целостность, в которой взаимосвязи между элементами принципиально иные. Каждый элемент целого, каждая "клеточка" сохраняют все свойства целого. Изучение "клеточки" — требует изучения целого; последнее же является многоклеточной, многоуровневой структурой.

В данной работе такой "клеточкой художественности" стали последовательно выделенные уровни художественного произведения, такие как метод, род, метажанр, жанр, а также все уровни стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь и т. д.). Подобный подход заставляет критически отнестись к существующим литературоведческим концепциям, по-новому интерпретировать, казалось бы, устоявшиеся категории.

Прежде всего, что следует иметь в виду под художественным содержанием, которое может быть передано не иначе как посредством многоуровневой структуры?

Мне представляется, что основу любого художественного содержания составляют не просто идеи в чувственно воспринимаемой форме (иначе говоря - образ). Образ в конечном счете — тоже лишь способ передачи специфической художественной информации. Вся эта

информация фокусируется в образной концепции личности. Это понятие и стало центральным, опорным в предлагаемой теории литературно-художественного произведения. Именно посредством концепции личности писатель воспроизводит свое видение мира, свою мировоззренческую систему.

Очевидно, что ключевые понятия теории произведения — целостность, концепция личности и другие — не являются собственно литературоведческими. Логика решения литературоведческих вопросов вынуждает обращаться к философии, психологии, культурологии. Поскольку я убежден, что теория литературы есть не что иное, как философия литературы, то контакты на стыке наук видятся мне не только полезными, но и неизбежными, необходимыми.

Прежде чем говорить о личности в литературе, следует разобраться с тем, что представляет собой личность в жизни и в науке. Основу современных представлений о личности составили идеи, почерпнутые в трудах З. Фрейда, Э. Фромма, К. Юнга, В. Франкла и др. Я попытался обозначить необходимый объем таких понятий, как личность, характер, духовная деятельность человека, психика, сознание и т. д. Поскольку личность является целостным объектом, важно определить взаимообусловленность в человеке психофизиологического и духовного начал, сознательного и бессознательного. Наконец, мне казалось необходимым прояснить и следующие проблемы, без решения которых просто бессмысленно ставить вопросы о личности в литературе: что является содержанием индивидуального сознания, какова его структура? При этом я исходил из того, что индивидуальное сознание неразрывно связано с общественным сознанием, одно без другого просто не существует.

Именно в таком ключе понимания личность и является, с моей точки зрения, субъектом и объектом эстетической деятельности. Художественное произведение в предлагаемой интерпретации - это творческий акт порождения концепции личности, воспроизводимой при помощи особых "стратегий художественной типизации" (В. И. Тюпа). Главные из них: метод (в единстве типологической и конкретно-исторической сторон), род, метажанр и, отчасти, жанр. Стиль — это уже изобразительно-выразительное воплощение избранных стратегий через сюжетно-композиционный уровень, деталь и, далее, через словесные уровни стиля (интонационно-синтаксический, лексико-морфологический, фонетический, ритмический).

Таким образом, если предпосылки излагаемой концепции верны, мы можем приблизиться к научно-теоретическому постижению истины, образно выраженной А. А. Блоком в статье "Судьба Аполлона Григорьева": "Душевный

строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания".

Новаторский подход в идеале должен распространиться на всю без исключения традиционную проблематику. В результате многие проблемы предстают в совершенно ином свете. Так, дихотомичность понятий содержание - форма утрачивает свой "абсолютный" характер. В многоуровневой структуре содержательность или формальность любого уровня становится относительной: все зависит от соотношения с выше- и нижерасположенными уровнями.

Проблемы генезиса произведения и связанные с ними проблемы литературных традиций - также переосмысливаются. Наследование концепции личности и стилевые заимствования невозможно ставить в один ряд. Следует разграничить сферу их влияния.

Меняется подход к историко-функциональному аспекту произведений. В частности, получает свое не только морально-психологическое, но и эстетическое объяснение феномен массовой литературы.

Появляется теоретическая основа для всесторонней постановки проблем психологизма в литературе. В рамках излагаемой концепции становится понятной закономерность превращения этической и психологической структуры персонажа в эстетическую.

Сделана попытка проанализировать национальное как фактор художественности в литературе. Мне хотелось уйти от описательного подхода к национальной специфике произведения и выявить глубинные основания этого содержательного уровня.

Новыми гранями поворачивается проблема критериев художественной ценности произведения. Объективность критериев видится в "потенциале художественности", который непосредственно связан с понятием "человеческого измерения".

Разумеется, я далек от мысли, что отстаиваемая концепция беспорочна и исключительна. Она находится отнюдь не в стороне от различных современных и предшествующих школ и направлений. Мне хотелось бы в меру сил синтезировать опыт таких школ. Я убежден, что существующие литературоведческие методологии можно и нужно приводить к "общему знаменателю". Диалектическая логика просто диктует такой подход. В сущности, вся сложность в том и состоит, чтобы быть действительно диалектичным, чтобы реальные проблемы были адекватно поставлены и осмыслены. Мне кажется, что по-настоящему диалектическая методология еще мало внедрена в литературоведение, которое находится в начальной стадии своего становления.



# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## 1. ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Характер постановки и способы решения всех проблем теории литературы зависят от исходного момента — от решения вопроса о необходимости и закономерности существования искусства (и художественной литературы как его вида). Если литература существует, значит, это кому-нибудь нужно?

В сущности, такая перефразировка поэта является глубокой материалистической постановкой вопроса. Научно этот же вопрос можно сформулировать следующим образом: почему духовность человека проявляется (следовательно, не может не проявляться) в форме художественной, противоположной научной? Ведь духовное содержание личности может быть предметом научного исследования. Однако этого оказалось недостаточно для человека, который взял себе в "вечные спутники" искусство.

Не затрагивая всех глубин общеэстетической проблематики словесно-художественного творчества, необходимо отметить некоторые решающие обстоятельства. Прежде всего, искусство, в отличие от науки, использует совершенно особый способ воспроизведения и познания действительности — **образ**, т. е. чувственно воспринимаемый, индивидуализированный "представитель" определенных предметов, явлений. За индивидуальным в образе сквозит всеобщее, универсальное для данного класса явление.

Наука, в том числе и литературоведение, использует не образы, а **понятия**, т. е. обозначение предельно абстрагированной от индивидуальных признаков сущности\*. Сущность как таковая вообще не может быть чувственно

\* На самом деле между полярными категориями "понятие — образ" располагаются еще несколько промежуточных образований. В гносеологическом плане понятие "постепенно" переходит в свою противоположность - образ - через ряд этапов. Среди них в первую очередь следует отметить **идеи, знаки, образы-знаки** (а также **символы-знаки**), собственно **образы** и, наконец, **художественные образы** (доходящие до степени **символов-образов**).

В художественной литературе мы имеем дело с образами разных типов. Однако чтобы не отвлекаться от основной концепции, я сознательно не акцентирую внимание на оттенках, сосредоточившись из всего "понятийно-образного" спектра на крайних полярных категориях. Это, конечно, упрощение, которое может быть оправдано лишь учебным характером данного издания.

воспринята. Поэтому научные работы почти лишены эмоций, которые только "затемняют" сущность. Из понятий можно выстроить цепь умозаключений, гипотез, теорий, но невозможно создать образ. Точно так же с помощью образа невозможно изложить научную теорию.

На свойстве действительности "откликаться" на образ, на ее способности отражаться адекватно не только с помощью понятий, но и образов, и основан принцип художественной типизации в искусстве. Чем более художественный образ индивидуален, тем более он способен передать общее.

Сказанное об образе до сих пор является общим местом в теории искусства. Гораздо реже исследователи задаются другим не менее важным вопросом: почему вообще возможно образное мышление, целостное творческое воссоздание образной концепции личности и соответствующее восприятие - "сотворческое сопереживание"? Такого рода деятельность должна быть как-то объяснена с точки зрения функционирования сознания.

Давно замечено, что мировоззрение личности формируется в поле напряжения, возникающем между двумя полюсами: "миросозерцанием" и "теоретической деятельностью сознания"\* . Если перевести терминологию на язык философии, речь идет о различении **психики и сознания**. Как соотносятся эти категории, как они взаимодействуют? Только ответив на эти фундаментальные нелитературоведческие вопросы, мы сможем объяснить природу целостности и образности, законы их возникновения и функционирования.

Обратимся к философам: "Есть все основания (генетические, логические и др.) при теоретической реконструкции сознания идти от психики. Она исторически предшествовала ему, оно есть специфическая и высшая форма психики"\*\*. Для теории целостности это положение принципиально важно. Далее: "Сказанное не означает, что сознание надпсихично. По сути своей оно, конечно, противоположно психике, но поскольку не бывает преобразования без приспособления (хотя бы к самим результатам преобразования), то собственно психическое присуще и человеческому сознанию (преобразование - преимущественная функция сознания, приспособление — психики - А. А.). Сознание и психика у человека неразрывно связаны, это разные аспекты единой субъективно-духовной реальности"\*\*\*.

\* О наличии этих сторон в мировоззрении художника см.: Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание... С. 150.

\*\* Егоров А. В. Сознание, познание, знание //Методологические аспекты научного познания и социального действия. Мн., 1985. С. 57.

\*\*\* Там же. С. 58.

Поскольку это так, сознание может функционировать как психика, а психика — как сознание. В качестве основы, предпосылки художественного творчества эти стороны выступают в принципе неразрывно. В науке мы опираемся на сознание, которое оперирует сущностями, стремясь к устранению эмоций и переживаний. В искусстве в эмоции содержится мысль, в мысли - эмоция. Образ - это синтез сознания и психики, мысли и чувства.

Такой представляется мне действительная основа художественного творчества, которое возможно только потому, что сознание и психика, будучи автономными сферами, в то же время связаны неразрывно. Сведение образа к мысли (к цели понятий) — невозможно: мы должны будем отвлечься от переживаний, от эмоций. Свести образ к непосредственному переживанию — значит "не заметить" оборачиваемости психики, способности ее быть чреватой мыслью.

Однако целостность образа - это не просто чувственно воспринимаемая мысль (понятие). Образ - это еще не способ существования одновременно нескольких понятий (системы понятий). Образ принципиально многозначен, он одновременно содержит несколько аспектов (почему это возможно - рассмотрим в следующей главе). Наука себе такого позволить не может. Понятия редуцируют предмет (явление) до одного аспекта, до одного момента, сознательно абстрагируясь от всех остальных. Наука исследует явления аналитически с последующим синтезом, отрабатывая все моменты взаимосвязи. Искусство же мыслит суммами смыслов. Причем, наличие суммы смыслов - неперенное условие "жизни" художественного образа. Часто невозможно решить, какой смысл является истинным, какой смысл "главнее". К проблеме актуализации смыслов мы будем возвращаться на протяжении всей работы.

Таковы две стороны целостности художественного образа.

Возможно ли научное постижение художественного образа (его понятийный эквивалент) и где максимальный предел такого постижения?

Теоретически художественное содержание можно свести к научному, к логически развернутой системе понятий. Но практически это невозможно, да и не нужно. Мы имеем дело с бездной смыслов. Задумываются даже над проблемой появления новых смысловых обертонов, новых глубинных смыслов, о "самопроизводстве" смыслов в классических произведениях. Поскольку произведение может быть понято до конца лишь тогда, когда осуществится абсолютная логическая развертка образов, можно утверждать, что познание высокохудожественного произведения - процесс бесконечный.

Итак, образ неразложим. Восприятие его может быть только целостным: как переживание мысли, как чувственно воспринимаемая сущность. Именно поэтому научный анализ произведения является "дважды относительным" познанием художественной целостности: кроме того, что неисчерпаемость смыслов невозможно свести к системе, при таком познании адекватное восприятие эмоций - сопереживание - выносится "за скобки". Максимально полное восприятие эстетического объекта всегда многоаспектно: сопереживание, сотворчество, а также подход к целостности с помощью научно-диалектической логики. Это и есть эстетическое (нерасчленимое) восприятие. Оно всегда одновременно, одноактно.

Прекрасно отдавая себе отчет в том, что целостность художественного произведения не может быть исчерпывающе описана на формальном языке науки, я, вместе с тем, вижу только один подход к научному постижению этой целостности: ее необходимо изучать как системность, стремящуюся к своему пределу (т.е. превращающуюся в свою противоположность). Литературоведу не остается ничего другого, как анализировать произведение якобы как систему, держа постоянно в уме, что перед ним не система, а целостность. Иной — интуитивный — подход к произведению возможен, и даже необходим, но он не научен. Эти подходы должны взаимно дополнять друг друга, а не исключать.

Следует также иметь в виду, что любая художественно воспроизводимая картина мира — это тоже редукция (весь мир отразить невозможно). Для того, чтобы воспроизвести редуцированную картину мира, создать "модель жизни", необходим специфический художественный код. Этот код должен так редуцировать мир, чтобы при этом была возможность выразить миропонимание автора.

Таким кодом не может быть образ сам по себе. Целостный художественный образ со всеми своими уникальными возможностями — это все же только способ, средство.

Что же является содержательностью образа?

Ответ, видимо, может быть только один: личность.

## **2. ЛИЧНОСТЬ КАК СУБЪЕКТ И ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Целостность, как мы убедимся, — это характеристика специфически "человеческого измерения". Целостность является свойством не только образа, но и того, что образ отражает" - личности.

Дело бесконечно усложняется тем обстоятельством, что личность является не только субъектом эстетического

познания мира (т. е. тем, кто с помощью образа познает мир), но и объектом (т. е. тем, **что** при этом познается), Образ служит одновременно средством познания и передачи сугубо человеческой информации, и в то же время отражает саму суть существования личности. Все вопросы собственно эстетического порядка так или иначе упираются в проблему личности.

Следовательно, прежде всего необходимо прояснить, что имеется в виду под личностью, дать научную концепцию личности. Здесь логика исследования вынуждает ненадолго покинуть русло литературоведения и вторгнуться на территорию философии и психологии, которым ближе всего личностная проблематика в интересующем нас аспекте.

Итак, что такое личность?

На наших глазах постепенно складывается комплекс наук (биология, антропология, психология, этика, философия и др.), которые условно можно назвать "наукой о человеке"\* . Кроме того, личность, как уже было сказано, находится в центре внимания искусства. Причем, то, что интересует комплекс наук, искусство интересует **одно- временно**. Это оказалось возможным потому, что человек все же един, целостен. Очевидно, личность — сверхсложный объект исследования, чрезвычайно многогранный, требующий комплексных научных подходов.

Чем предопределена сложность структуры личности? Что представляет собой содержательность личности, обладающая свойством целостности?

Ответ на эти и подобные вопросы следует искать в сложной природе человека. В человеке отчетливо выделяются три сферы или три уровня, несводимые один к другому, автономные, несмотря на взаимосвязь: телесное, душевное, духовное. Если человека "спроецировать" на плоскость биологии, психологии и сознания\*\*, то человек отразится так, что проекции будут верны, но будут противоречить друг другу. На биологическом уровне человек отразится как закрытая система рефлексов, на пси-

\* Фромм Э. Человек для себя. Мн., 1992. С. 27-31.

\*\* Оговорюсь: "духовное" не является синонимом сознания, а "душевное" психики. Эти пары понятий отнюдь не тождественны. Сознание является основой духовности, психика - души. Вместе с тем духовное характеризуется синтезом интеллектуального и психического начал (при доминировании первого из них), а в душе осязаемыми сознательными организующими начала (хотя в целом душа - психический хаос, "потемки").

Появление понятия душа и духовность в высшей степени характерно, Они подчеркивают, что голый психики и сознания не существует, последние могут рассматриваться лишь как научные абстракции.

хологическом - как закрытая система психологических реакций, на духовном - как автономный идеальный мир.

Человека невозможно верно отразить в плоскости низших замкнутых на себе психофизиологических измерений; сущность человека в том, что он открыт миру, "самотрансцендентен" (В. Франкл),

Высшие измерения включают в себя низшие в "снятом" виде. Человек, став существом духовным, остается в чем-то и животным, и растением, и камнем. Человек — един. Психофизиологические пласты в человеке просвечивают сквозь духовное в нем.

Как же соотносятся названные измерения человека?

Человеческий дух, конечно, обусловлен своими психофизическими возможностями - не менее, но и не более того! Это означает, что отлаженный организм человека является условием развития его духовности, но не может породить саму духовность. Духовность человека - т.е. его свобода формировать себя, свое отношение к миру, быть ответственным за свое поведение — детерминирована наследственными психофизическими факторами ("витальной основой" по В. Франклу) и средой (окружением, социальным положением). "Витальная основа" вместе с социальным положением образует **естественную заданность** человека. Эту заданность можно всегда установить и зафиксировать средствами трех наук: биологии, психологии и социологии. Но нельзя при этом упускать из виду, что собственно человеческое бытие начинается лишь там, где кончается любая установленность и фиксируемость, любая однозначная и окончательная определенность. А начинается там, прибавляясь к естественной заданности человека, где есть его **личностная позиция**, установка, его личное отношение ко всему этому, к любой "витальной основе" и к любой ситуации. Эта установка, конечно, уже не может быть предметом какой-либо из названных наук; скорее она существует в особом измерении. Кроме того, эта установка принципиально свободна; в конечном счете, она представляет собой решение. И если мы расширим нашу систему координат за счет этого последнего возможного измерения, то в нем будет реализовываться всегда существующая благодаря свободе личностной позиции возможность экзистенциальной перестройки"\*.

Личность есть "совокупность всех общественных отношений" (К. Маркс), "ансамбль социальных отношений", как сказано в оригинале, считал известный совет -

\* Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 109.

ский философ Э. В. Ильенков\*. Маркс также видел в личности не естественно-природный, а культурно-исторический феномен. Поэтому личность и способна изменяться.

Таким образом, психофизика человека (в том числе и его мозг) имеет такое же отношение к личности, как слова — к содержанию художественного произведения, как металл, из которого изготовлены деньги, — к закону стоимости.

Философия как более высокое измерение включает в себя филологию. Последняя не в состоянии, опираясь только на свои возможности, выявить специфику объекта своего исследования. Нам же очень важно обнаружить в человеке его высшее измерение, поскольку литература имеет дело именно с этим измерением. Человек является человеком постольку, поскольку он способен преодолеть свою естественную заданность. Духовное в человеке — это именно та инстанция, которая в конечном счете формирует человека. Человек может встать над всем, даже над самим собой — это и есть основа способности личности к саморазвитию.

Итак, под личностью понимается "внутренняя социальность" (М. М. Бахтин), "ансамбль социальных отношений" (К. Маркс), "центр духовных актов"\*\*. Каждая конкретная личность — индивидуальная внутренняя социальность, "конкретный ансамбль социальных качеств человеческой индивидуальности"\*\*\*, "...чтобы понять, что такое личность, надо исследовать организацию всей той совокупности человеческих отношений конкретной человеческой индивидуальности ко всем другим таким же индивидуальностям, т. е. **динамический ансамбль людей, связанных взаимными узлами**, имеющими всегда и везде социально-исторический, а не естественно-природный характер"\*\*\*\*.

Немного забегаая вперед, отмечу, что именно поэтому и возможно выражать свое миропонимание, изображая личность. Возможность существования литературы как формы общественного сознания как раз на том и основана, что личность содержит в себе всю человеческую проблематику. Хочешь говорить обо всем — говори о личности.

Поэтому художественную литературу можно определить как "мышление личностями", "мышление динамическими ансамблями личностей".

Духовная личность может реализовать себя только

\* Ильенков Э. В. Что же такое личность? //С чего начинается личность. М., 1983. С. 325, 328.

\*\* Франкл В. Человек... С. 100.

\*\*\* Ильенков Э. В. Что же такое личность? ... С. 333.

\*\*\*\* Там же. С. 328.

через психофизическую организацию. Мы даже по внешности можем судить о типе духовности личности. Этим обстоятельством литература и искусство пользуются весьма широко.

Так же широко в литературе представлена другая ипостась личности — **характер**. Помимо внутренней, личность обладает еще и "внешней социальностью", г. е. нарабатывает комплекс психологических механизмов, позволяющих приспособливаться к среде. Через характер личность вписывается в социальное окружение, через характер личность реализует себя. Характер несводим к темпераменту — к скорости и интенсивности психологических реакций. Он формирует прежде всего такие психологические особенности, которые реализуют мировоззренческие установки личности.

Реализм впервые последовательно вскрыл связь **обстоятельств - характера - личности**. Характер в литературе - это способ существования личности. Личность связана со своим характером диалектически. "Ведь типом или характером я лишь обладаю," — пишет В. Франкл, - то же, что я есть — это личность"\* . В конечном счете, личность всегда формирует тот характер, которым она обладает. Она может всегда изменить свой характер. Но и характер осуществляет обратную связь, формируя личность. В итоге диалектическая формула может быть выражена так: **"я не только поступаю в соответствии с тем, что я есть, но и становлюсь в соответствии с тем, как я поступаю"\*\*\***.

Таким образом, темперамент является биологическим аспектом личности; психологический характер - социальная ее характеристика; собственно духовное ядро личности не может быть окончательно детерминировано естественной заданностью человека, активно противостоит ей, когда это необходимо, и формирует себя в соответствии со своими идеальными установками. Духовное формирует в человеке человека, преодолевая его материальную оболочку.

Сказанного, как мне кажется, вполне достаточно, чтобы представить себе, чем же являются личность и характер в литературе.

Наконец, необходимо коснуться еще одного блока вопросов, связанных с личностной проблематикой: какова же содержательность духовности личности, какова, иначе говоря, структура индивидуального сознания и чем она обусловлена?

Этот круг вопросов практически не затрагивается при

\* Франкл В. Человек ... С. 112.

\*\* Там же. С. 114.



обсуждении проблем теории литературы, тогда как эти вопросы являются центральными. Кратко остановлюсь на них.

Идея целостности — это, так сказать, всеобщая идея. Она является глубинным качественным признаком не только художественных произведений или личности. В полной мере она относится также и к общественному сознанию. Образность не исчерпывает специфику эстетического сознания, хотя и является фундаментальным свойством последнего. Образность всегда конкретна, содержательна. И свою содержательность она черпает из всех форм общественного сознания. Художественная деятельность является лишь одной из форм общественного сознания. Эстетическая форма общественного сознания также в свою очередь является "клеточкой целостности" иной природы, своеобразной "единицей целостности".

Каковы же отношения эстетической с иными формами общественного сознания?

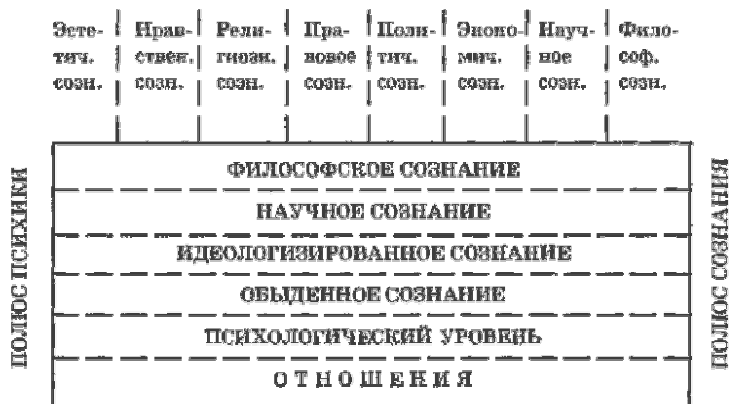
Очевидно, что без какого-то представления о закономерностях функционирования общественного сознания в целом невозможно изучать одну из его форм. Решение собственно эстетических проблем лежит в плоскости философского их осмысления. Именно поэтому все попытки решать общеэстетические проблемы как проблемы частные не могли привести к крупным успехам в здании теории литературно-художественного произведения.

Итак, изучая художественное произведение, мы, в конечном счете, имеем дело с проблемами сознания (общественного и индивидуального). (Замечу, что вопрос соотношения бытия и сознания, — а также фундаментальные вопросы происхождения сознания, связи сознания, психики и языка и др., в данной работе не рассматриваются. Это собственно философские вопросы, не относящиеся непосредственно к предмету исследования. Подчеркну, однако, что "не заметить", обойти эти вопросы невозможно. Решение этих и всех последующих вопросов требует опоры на определенную философскую систему. Для меня такой системой является философская система диалектического материализма.)

Обратимся к специалистам по сознанию и тезисно отметим для себя наиболее необходимое, без чего невозможна сама постановка основных проблем теории художественного произведения. Оригинальная и всеобъемлющая трактовка проблем сознания содержится в работе А. В. Егорова\*.

\* Егоров А. В. Диалектика сознания. Текст лекции по курсу философии для студентов всех специальностей. Мн., 1993.

Воспроизведем схему из этой работы, отражающую структуру общественного сознания.



На протяжении всей работы мы будем "держать в уме" эту схему, и будем неоднократно возвращаться к ней непосредственно.

Выделим вначале самое очевидное.

Эстетическое сознание - одна из древнейших форм общественного сознания. В своем развитии в процессе исторического становления оно прошло путь от прахудожественного чувственно-эмоционального отражения явлений до сложнейшего эмоционально-интеллектуального воспроизведения всей духовной парадигмы индивидуального (и общественного) сознания. Современное искусство полноценно ставить и решать практически все вопросы духовного самоопределения личности в мире. При этом эстетическое сознание не подменяет научное, а дополняет его.

Как видно из схемы, философский уровень эстетического сознания в "снятом виде" содержит в себе все предыдущие уровни, начиная с психологического (по вертикали). Эстетическое сознание (индивидуальное) далеко не всегда дотягивает до уровня философских, мировоззренческих обобщений, хотя какие-то моменты обобщения есть уже и на низших уровнях.

С другой стороны, эстетическое сознание содержит в себе в той или иной степени, на том или ином уровне все иные формы общественного сознания (по горизонтали). В свою очередь, каждый из уровней может быть "эстетизирован" в силу необходимости. Схему, по существу, можно мысленно свернуть в круг, сомкнув уровни и по горизонтали, и по вертикали.

Такое взаимопроникновение форм общественного сознания друг в друга позволяет понять, почему художественные произведения могут стать "энциклопедиями жизни", почему они оперируют суммами смыслов. В то же время очевидна несводимость одной формы к другой, суверенность выделенных форм.

Следует особо обратить внимание на то, что эстетическое сознание соседствует с нравственным. Мир межличностных отношений актуален для искусства с момента его зарождения. Исследовать личность — главная задача искусства — значит исследовать закономерности ее формирования. А формируется личность всегда во взаимодействии с другими личностями.

Для того чтобы адаптировать схему под задачи нашего исследования, обратимся к идее спектра, т. е. постепенного перехода от полюса к полюсу. Если вычленим (условно) эстетическое сознание и расположим внутри его основные виды искусства — по степени нарастания рационализма, — то мы получим следующую схему.

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ**

<b>ПОЛЮС ПСИХИКИ</b>	<b>Прикладное искусство</b>	<b>Танец</b>	<b>Музыка</b>	<b>Архитектура</b>	<b>Скульптура</b>	<b>Живопись</b>	<b>Литература</b>	<b>ПОЛЮС СОЗНАНИЯ</b>
----------------------	-----------------------------	--------------	---------------	--------------------	-------------------	-----------------	-------------------	-----------------------

Литературу как вид искусства также можно разложить в подобном же спектре: от лирики — к эпосу. Эпос, в свою очередь, также являет собой спектр, на одном полюсе которого лироэпические поэмы, на противоположном — философско-аналитическая проза. "Спектральному анализу" по различным исходным основаниям можно подвергнуть любое течение, направление, тенденцию.

Как мы убедились, тезис "личность является центром содержания художественных произведений" — это еще не вся истина. Мы значительно приблизимся к ней, если будем иметь в виду следующее: личное в художественном произведении — это форма сверхличного, общественно значимого. Перед нами всегда не просто человек, а "коллективный человек" (К. Г. Юнг), не личность - а "коллективная личность". Собственно, личность — "внутренняя социальность" - по определению является формой общественного. Иначе говоря, структура индивидуального сознания повторяет структуру общественного сознания. "Личность и есть совокупность отношений человека к самому себе как к некоему

"ДРУГОМУ" ~~ отношений "Я" к самому себе как к некоторому "НЕ-Я"\*.

Думаю, мы не всегда по достоинству оцениваем этот фантастический дар человека. А этот дар и есть та решающая предпосылка, благодаря которой художественное творчество становится формой общественного сознания.

Итак, личность есть телесная организация "ансамбля социальных отношений". Ясно, что личность вообще — это "ансамбль социальных отношений" вообще. "Данная личность есть единичное выражение той по необходимости ограниченной совокупности этих отношений (не всех), которыми она непосредственно связана с другими (с некоторыми, а не со всеми) индивидами..."\*\*

Конкретная личность, следовательно, не может быть совокупностью **всех** отношений. Только некоторых, именно **этих** отношений, которыми данная личность связана с некоторыми другими (не со всеми!) индивидами. Эта неизбежная редукция - способ укрощения "дурной бесконечности" (Гегель).

Подытожу. Под личностью я понимаю сложный духовно-психофизиологический симбиоз, в котором ведущей, определяющей инстанцией является духовная сущность личности. Целостность личности обеспечивается единством ее сознания и психики. При этом целостна сущность личности, ее отражение и восприятие.

Именно в таком ключе понимаемая личность и является предметом исследования в художественной литературе.

Задача литературно-художественного произведения - воспроизвести образную концепцию личности. Следовательно, произведение воспроизводит прежде всего духовность личности, располагающуюся в поле напряжения между полюсами психики и сознания; духовность амбивалентна: с одной стороны, она чувственно воспринимается, "психична", с другой - рациональна.

Содержательность духовности составляет, с одной стороны, интеграция всех форм общественного сознания; с другой стороны, эта интеграция содержит в себе все уровни сознания — от обыденного до философского. "Сверхчувственную" природу духовности можно передать только в образе; образ же для своего воплощения требует особых стратегий целенаправленного художественного отбора личностных проявлений, закрепляемых в стиле.

Именно в таком ключе понимаемое художественное произведение и является предметом моего исследования. Художественное творчество просто не могло не возникнуть:

\* Ильенков Э. В. Что же такое личность? ... С. 329.

\*\* Там же. С. 330.

целостность личности, как видим, можно передать только три помощи образа - также амбивалентного, сверхчувственного по своей природе образования. Постигание я воспроизведение духовной сущности личности в образе л. есть содержание художественного произведения.

Из того факта, что личность наиболее адекватно может быть передана через образ, вытекает множество принципиальных для нас следствий. Отмечу одно из самых решающих среди них. Художественное творчество должно существовать и потому, что оно удовлетворяет одну из **фундаментальнейших потребностей** человеческой личности, а именно: потребность в "**самоактуализации**" (термин американского психолога Маслоу).

Индивидуальная личность существует потому, что она **взаимодействует** с другими личностями, с окружающей средой. Индивидуальность вырабатывается путем контакта с иными индивидуальностями. Быть самим собой означает постоянно заимствовать что-то у других. Вне взаимодействия с объектом становление и существование субъекта немислимо, иначе появление сообщества людей вряд ли объяснимо без помощи "высших сил".

Следовательно, кроме того, что личность расщеплена изнутри — сосуществование "Я" и "НЕ-Я", — она постоянно подвергается внешнему идеологическому воздействию со стороны других личностей. Чтобы при этом личность оставалась идентичной самой себе, необходимо ее "целостное духовное самоопределение" (Г. Н. Пospelов), постоянное подтверждение правильности избранной мировоззренческой "системы координат", духовной системы ориентации в мире. Эти моменты в жизни личности (потребность!) и есть моменты самоактуализации.

На основе этой потребности у личности появляется (опять же — не может не появиться) "**эстетическая установка**" как предпосылка одного из эффективнейших способов самоактуализации - **эстетической деятельности**. Самоактуализация - акт не столько рациональный, сколько приспособительный, адаптационный, психологический в своей основе. Он является не научным, а интуитивным, образным познанием мира. Эстетическая деятельность (в том числе ее высшая форма - художественное творчество, а также его восприятие) как нельзя более адекватна такой установке. Воспринимая образы искусства, личность решает для себя не только собственно художественные, но и адаптационные, мировоззренческие проблемы, чем и определяется эффект **катарсиса**: я не одинок, мой идеал - идеал многих других, правильность моего выбора подтверждается тем, что его разделяют положительные герои и не разделяют отрицательные.

Это, конечно, познание мира, но познание внерациональное, **конечным результатом** его выступает образная **концепция личности**. Художественное познание, казалось бы, невозможно свести к сотворению образной концепции личности. Ведь творится особый художественный мир, новая, ранее не существовавшая художественная реальность. Но художественное познание - это, так сказать, **антропологическое** познание мира как среды обитания личности, познание через личность, ради личности и средствами, присущими личности. Это попытка понять и выразить себя, а значит, и все остальные личности.

Что значит показать в литературе человека, личность?

Это значит воспроизвести его "систему ориентации и поклонения" (Э. Фромм), его систему взглядов на мир, программу его самоактуализации. Справедливо и обратное: изобразить какую-либо картину мира, какую-либо "систему ориентации и поклонения" - означает изобразить носителя картины мира - все ту же личность. В этом смысле вновь созданную художественную реальность можно редуцировать до образной концепции личности.

Именно здесь и находятся истоки целостности художественного произведения. Здесь же, добавлю, находятся истоки идеи "уничтожения целостности" путем разложения ее на "единицы целостности" - на уровни. Целостные явления схватываются мгновенно, интуитивно. Но всякий интуитивный акт можно до известного предела формализовать, дать ему логическую развертку (некий аналог сверхзамедленной съемки работы сознания). Если исходить из идеи о принципиальной познаваемости мира, то такое "высвечивание" исторических напластований в целостном объекте представляется естественным и необходимым, что я и попытаюсь доказать в своей работе.

Концепция личности, будучи целостным образованием, и отражается, и воспринимается соответствующим образом: не путем аналитического разложения на элементы, а - сразу, целиком. Как в капле воды отражается океан, так в "единице целостности" отражается целое. Целостность неразложима на элементы, поэтому и передается не поэлементным, а иным — целостным — способом.

Завершая разговор о целостной природе образа, необходимо отметить следующее. Диалектический подход к целостности предполагает, что:

1. Каждый момент конкретной целостности может быть одновременно моментом иной конкретной целостности (он может рассматриваться в иной плоскости, с иными взаимосвязями).

2. Каждая конкретная целостность как таковая может быть в свою очередь моментом целостности иного порядка.

Таким образом, каждый конкретный момент целостности — это момент бесконечности, всеобщности. Научно изучать всегда необходимо и единственно возможно **конкретную целостность**. Изучать же сразу "все" — нельзя, а "непосредственно постигнуть" — в какой-то степени возможно: через образ. Образ локализует всеобщность, придавая ей свойства целостности — но такой целостности, сквозь которую видны уже зародыши иных целостностей. Иначе говоря, только образ позволяет непосредственно постичь универсум со стороны его тотального единства. Именно так можно укротить "дурную бесконечность".

Возникает вопрос: какого рода "конкретная целостность" исследуется в данной работе?

Меня интересует прежде всего **эстетический** аспект целостности словесно-художественного произведения.

Закономерна постановка и такого вопроса: где пролегают границы целостности, что делает ее достаточной? Как определить тот минимум элементов и связей, без которых "качественно зрелая целостность" непредставима?

Этот собственно философский вопрос требует отдельного рассмотрения. Я же исхожу из следующего тезиса: каждая конкретная целостность неисчерпаема; равным образом неисчерпаемы и варианты трансформаций как ее самой, так и отдельных ее моментов.

### 3. МНОГОУРОВНЕВАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Теперь необходимо перейти к непосредственному рассмотрению целостной методологии исследования литературного произведения. Личность, как сверхсложный целостный объект, может быть отражена только с помощью некоего аналога — тоже многоуровневой структуры, многоплоскостной модели. Если основным содержательным моментом в произведении является личность, то само произведение, чтобы воспроизвести личность, должно обладать многоуровневостью. Произведение есть не что иное, как совмещение, с одной стороны, различных измерений личности, с другой — ансамбля личностей. Все это возможно в образе — фокусе различных измерений.

Напомню известное выражение М. М. Бахтина: "Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания"\*. В рамках обозначенной методологии это соображение можно, на мой взгляд, истолковать и в том смысле, что "процесс созре-

\* Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

вания" - это процесс "разработки" и "притирки" различных уровней, свидетельствующих об историческом пути, пройденном эстетическим сознанием. В каждом уровне зафиксированы свои следы, свои "коды", составляющие в совокупности генетическую память литературно-художественных произведений.

Солидаризируясь с методологическим подходом, намеренным сторонниками целостно-систематического понимания произведения, попытаемся охватить все возможные уровни, сохраняя двуединую установку:

1. Выделяемые уровни должны помочь осознать закономерности претворения отраженной реальности в лингвистическую реальность текста. Это отражение осуществляется посредством особой "системы призм": сквозь призму сознания и психики (мировоззрения), далее сквозь призму "стратегий художественной типизации" и, наконец, — стиля. (Разумеется, возможно и обратное движение: реконструкция реальности при отталкивании от текста.)

2. Уровни должны помочь осознать произведение как художественное целое, "живущее" только в точке пересечения различных аспектов; уровни и есть те самые конкретные клеточки, которые сохраняют все свойства целого (но никак не элементы целого).

Замечу также, что подобная установка поможет, наконец, найти путь к преодолению противоречий между духовным, нематериальным художественным содержанием и материальными средствами его фиксации; между герменевтическим и "эротическим"\* подходом к художественному произведению; между герменевтическими школами различного толка и формалистическими (эстетскими) концепциями, все время сопутствующими художественному творчеству.

Во избежание недоразумений, следует сразу же оговорить момент, связанный с понятием концепции личности.

В литературно-художественном произведении бывает много концепций личности. О какой же из них конкретно идет речь?

Я ни в коем случае не имею в виду поиск и анализ какого-то одного центрального героя. Подобная наивная персонификация требует от всех остальных героев быть просто статистами. Ясно, что в литературе это далеко не так. Речь также не может идти о некоей сумме всех концепций личности: сумма героев сама по себе не может определять художественный результат. Речь также не идет о раскрытии **образа автора**: это то же самое, что и поиск центрального героя.

\* Сонтаг С. Против интерпретации //Иностранная литература, 1992, 1. С. 216.



Речь идет о том, чтобы суметь обнаружить "авторскую позицию", "авторскую систему ориентации и поклонения", которая может быть воплощена через некий оптимальный ансамбль личностей. Авторское видение мира и есть высшая инстанция в произведении, "высшая точка зрения на мир". Процесс реконструкции авторского видения мира, т. е. постижение своеобразного "сверхсознания", "сверхличности", является важной составной частью анализа художественного произведения. Но само "сверхсознание" весьма редко бывает персонифицировано. Оно незримо присутствует только в иных концепциях личности, в их действиях, состояниях.

Итак, "мышление личностями" всегда предполагает того, кто ими мыслит: не образ автора, а самого реального автора (хотя иногда они могут совпадать, как, скажем, в "Смерти Ивана Ильича"). Художественной истины вообще — не бывает. Ее изрекает кто-то, у нее есть автор, творец. Художественный мир — это мир личностный, пристрастный, субъективный.

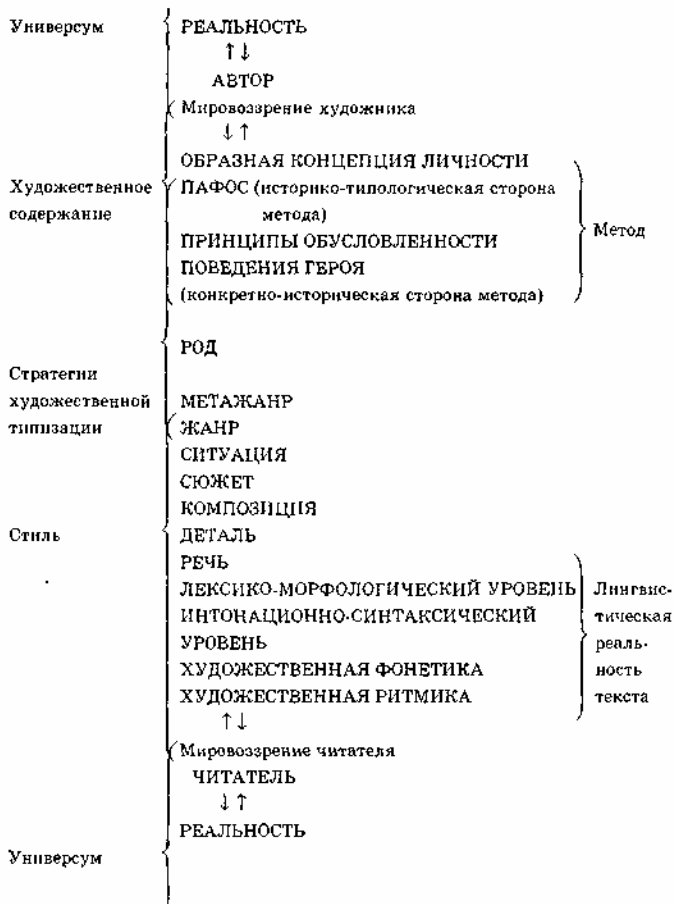
Намечается парадокс: каким-то образом возможна почти полная нематериализованность автора при явно ощутимом эффекте его присутствия. Попробуем разобраться.

Начнем с того, что на всех концепциях личности представлено, так сказать, авторское клеймо. У каждого персонажа есть творец, который **осмысливает и оценивает** своего героя, раскрываясь при этом сам. Однако художественное содержание нельзя свести просто к авторским концепциям личности. Последние выступают как средство для выражения мирозерцания автора (как осознанных его моментов, так и бессознательных). Следовательно, эстетический анализ концепций личности — это анализ явлений, ведущих к более глубокой сущности — к мировоззрению автора. Из сказанного ясно, что надо анализировать все концепции личности, воссоздавая при этом их интегрирующее начало, показывая общий корень, из которого произрастают все концепции. Это относится, как мне кажется, и к "полифоническому роману". Полифоническая картина мира — тоже личностна.

В лирике симбиоз автора и героя обозначается специальным термином — лирический герой. Применительно к эпосу в качестве аналогичного понятия все чаще выступает термин "образ автора" (или "повествователь"). Общим для всех родов литературы понятием, выражающим единство автора и героя, вполне может быть понятие **концепция личности**.

Самое трудное заключается в том, чтобы понять, что за сложной, возможно, внутренне противоречивой

## Уровни литературно-художественного произведения



картиной сознания героев просвечивает более глубинное авторское сознание. Происходит наложение одного сознания на другое.

Между тем описанное явление вполне возможно, если вспомнить, что мы имеем в виду под структурой сознания. Авторское сознание обладает точно такой же структурой, что и сознание героев. Понятно, что одно сознание может включать в себя другое, третье и т. д. Такая "матрешка" может быть бесконечной - при одном непрременном условии. Как следует из схемы (с. 17), ценности высшего порядка организуют все остальные ценности в определенной иерархии. Иерархия эта и есть структура

сознания. Особенно хорошо это видно на примерах сложных, противоречивых героев, одержимых поисками истины, смысла жизни. К ним относятся герои Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Гончарова и др. Философский пласт сознания героев формирует их политическое, нравственное, эстетическое сознание и т. д. И каким бы сложным мировоззрением ни обладал герой, его мысли всегда трансформируются в идеи и, далее, в поведение.

Структурированная внутренняя социальность является не факультативным, а имманентным признаком личности. Авторская внутренняя социальность, в принципе, оказывается всегда более универсальной, чем внутренняя социальность его героев. Поэтому авторское сознание способно вмещать в себя сознание героев.

Система ценностей читателя должна быть равновеликой авторской, чтобы художественное содержание могло быть воспринято адекватно. А иногда внутренняя социальность читателя даже более универсальна, чем у автора.

Таким образом, взаимоотношения между мировоззрениями различных героев, между героями и автором, между героями и читателем, между автором и читателем и составляют ту зону духовного контакта, в которой и располагается художественное содержание произведения.

Дальнейшая задача будет заключаться в том, чтобы показать специфичность каждого уровня, и вместе с тем его интегрированность в единое художественное целое, его детерминированность, несмотря на автономность.

Таким образом, мировоззрение и его основная для художника форма выражения — концепция личности — являются внехудожественными факторами творчества. Здесь зарождаются все "стратегии внехудожественных типизации": всевозможные философские, социально-политические, экономические, нравственно-религиозные, национальные и другие учения и идеологии. Концепция личности так или иначе фокусирует все эти идеологии, является формой их одновременного существования.

Вместе с тем, мировоззрение в его соответствующих сторонах выступает решающей предпосылкой собственно художественного творчества. Концепцию же личности можно рассматривать и как начало всякого творчества, и как результат его (в зависимости от точки отсчета: от реальности мы идем к тексту или наоборот). Если комментировать и интерпретировать только эти верхние уровни, не показывая, как они "прорастают" в другие, преломляются в них — а такой подход, к сожалению, и является доминирующим в практике современных литературоведов, — то мы очень поверхностно изучим художественное произведение. За лесом надо различать деревья (и наобо-

рот). Обобщение на уровне концепции личности - это заключительный этап анализа художественного произведения для литературоведа.

Но и начинать следует именно с него.

#### 4. СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ. МЕТОД

Если принять изложенную концепцию за краеугольный камень в фундаменте теории литературно-художественного произведения, необходимо переходить к следующему этапу.

Сущность, как известно, дана нам в явлениях. Познать сущность — значит постепенно переходить от сущности более высокого порядка к сущности более низкого порядка — и так до бесконечности. Для того, чтобы получить представление о духовном содержании личности, нужны соответствующие специфические проявления личностного начала. Без них личность останется "вещью в себе", непознанной и невоспринимаемой. Как же может проявиться личность?

Только через действия, поступки, мысли, эмоции. Все это возможно только в контакте с другими личностями (контакт может иметь форму конфликта). Чтобы все действия, мысли, внешность персонажа целенаправленно говорили нам именно об этом типе личности, необходимо все проявления личности привести в соответствие с внутренним идеалом, по образу и подобию которого и создается личность персонажа. Автор должен перевоплотиться в ту личность, которой он дает жизнь. Иначе говоря, необходима стратегия воссоздания личности, определенный внутренне согласованный план, стратегия художественной типизации. Сама стратегия, конечно, определяется концепцией личности.

Существует несколько стратегий художественной типизации, без которых невозможно воспроизвести созданную творческим воображением личность. Перечислю: пафос (историко-типологическая сторона метода), принципы обусловленности поведения героя (конкретно-историческая сторона метода), род, метажанр.

Основной стратегией художественной типизации является метод в его двух ипостасях. Метод имеет отношение к самому сущностному ядру личности, это своеобразное "первое" проявление сущности личности или, если угодно, сущность второго порядка.

Вначале необходимо устранить терминологическую неопределенность, из-за которой царит невообразимая путаница, и откорректировать объем содержания термина "метод". Чаще всего под методом разумеют принципы "практически-духовного освоения жизни", "принципы, на основе которых содержание реальной действительности

претворяется в собственно художественное содержание"\*.  
В этом случае метод — конкретно-историческая, стадияльно-индивидуальная сторона содержания, иначе говоря — исторически конкретные принципы типизации личности. Однако метод, как будет показано в дальнейшем, имеет и историко-типологическую сторону.

Вопрос о творческом методе представляется гораздо более сложным по сравнению с тем, как он отражен в существующей литературе. В упоминавшейся уже монографии В. И. Тюпы речь, в основном, идет об историко-типологических (а не стадияльных) "модификациях художественности" — таких как героика, сатира, трагизм, идиллия, юмор, драматизм, ирония (комическая, трагическая, саркастическая, романтическая). И это совершенно справедливо: перед нами действительно трансисторические типы художественности ("модусы художественности", по авторской терминологии). Очень убедительно выводится "генетическая формула" "модусов", наследуемая авторами, направлениями, эпохами. Природа этого литературно-генетического кода обнаружена в различных соотношениях "личного" и "сверхличного" (сохранена авторская терминология), которые при всем своем конкретном многообразии могут быть сведены к нескольким основным типам (героике, сатире и т. д.).

Мне представляется не вполне удачной терминология В. И. Тюпы. Прежде всего, перечисленные "модусы художественности" не являются единственной стратегией типизации. Таких стратегий будет несколько, как мы убедимся в дальнейшем. Поэтому "модус художественности", т. е. то, что определяет художественность в целом, термин неоправданный. Конкретно-историческая сторона метода, род, метажанр — тоже "модусы художественности", тоже стратегии художественной типизации. Очевидно, нет смысла менять устоявшуюся терминологию и называть **пафосы** — "модусами художественности"\*.\*.

Однако пафос следует понимать не просто как разновидность "идейно-эмоциональной оценки" (Г. Н. Пospelов), но именно как стратегию художественной типизации.

Таким образом, под пафосом я буду иметь в виду сгусток, ядро определенного мирозерцания. Классификация пафосов - есть не что иное, как классификация истори-

\* Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989. С. 24, 31.

\*\* Теорию модусов разработал Н. Фрай. См.: Фрай Н. Анатомия критики //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 232-263.

чески сложившихся миросозерцательных программ, умонастроений. В качестве эстетической категории пафос выступает стратегией художественной типизации, стратегией эстетического зарождения, развития и завершения определенного типа личности.

Как видим, формы проявления личностного ядра вполне поддаются классификации. Исходным основанием является тип эмоционально-оценочного, идеологического отношения к миру. А каждый конкретный пафос является осмысленной стратегией художественной типизации.

Для литературоведения подобное отношение к тому, что традиционно называют "пафосом", ново и непривычно. Однако типология в парадигме "личного (Л)" и различной природы "сверхличного (Инфра-Л и Ультра-Л)", предпринятая В. И. Тюпой, вполне вписывается в рамки излагаемой теории художественного произведения, центральным понятием которой является образная концепция личности.

Вот основные постулаты В. И. Тюпы (с сохранением авторской терминологии). Героика, Сатира и Трагизм - это формы взаимоотношений Л с ценностями ИЛ ряда: природными, религиозными, культурно-историческими и социально-политическими. Эти сверхличные ценности - приоритетны для личности, императивны, они жестко подчиняют себе Л. Героические, сатирические и трагические конфликты — это проверка личности на способность к самопожертвованию, к отказу от Л.

Идиллия, Юмор и Драматизм — это ценности из разряда "частной жизни", где главенствуют любовь, быт, одиночество, смерть. Л, вырвавшись из авторитарных идеалов ИЛ ряда, не может существовать без идеалов вообще. Исторически становление ценностей УЛ ряда совпадает с истинным культом Личности (эпоха сентиментализма, романтизма).

Здесь я вынужден сделать отступление, прежде чем продолжить нить рассуждений. Вновь возражение вызывает терминология. Как уже было сказано во 2 главе, "личное" — это и есть "сверхличное", все личные идеалы, мировоззрения, жизненные программы являются сверхличными по определению ("человек есть совокупность общественных отношений").

Однако природа личных (т. е. сверхличных, общественных) идеалов может быть действительно различной. На различных стадиях европейской цивилизации идеалы были различны, они эволюционировали вместе с развитием общества. С самой идеей "типологизации" идеалов вполне можно согласиться.

Более точным и простым кажется мне называть идеалы

ИЛ — Авторитарными Идеалами (АИ), а УЛ — Гуманистическими Идеалами (ГИ). Я заимствую это обозначение двух различных систем идеалов из работы Э. Фромма\*. Охарактеризую эти идеалы.

Все, что будет сказано о них и об их связи с эстетическими категориями, в очень сильной степени гипотетично. Но, возможно, в этой гипотезе есть и доля истины. Во всяком случае, мне неизвестна более убедительная версия о происхождении эстетических категорий.

Если понятие прогресса применимо к личности и обществу, и если принять за вектор прогресса то направление, которое ведет личность к завоеванию все больших степеней внутренней и внешней свободы, то на этом пути можно отметить ряд существенных этапов. Сейчас меня интересует морально-философская сторона такого прогресса.

Поскольку личность, как уже было сказано, состоит из нескольких "Я", возможны внутренние конфликты, могущие довести личность до раскола. Конфликты внутриличностные есть, по сути, конфликты между различными индивидуумами, гнездящимися в одной личности. Но поскольку нет ничего личного, что бы не было общественным, конфликты внутри личности носят также общественный характер.

Мне кажется, можно выделить два полюса, порождающих различные общественные идеалы и конфликты между ними: Авторитарные Идеалы и Гуманистические Идеалы. АИ в европоцентристской цивилизации доминировали на протяжении весьма длительного времени — вплоть до нового времени (до эпохи первых буржуазных революций). Эти идеалы характеризуются тем, что личность крайне нуждалась в авторитете (родителей, государства, религии и т. д.), на основе которого складывалась целостность личности. "Авторитарная совесть - это голос интериоризованного внешнего авторитета"\*\*. Чистая авторитарная совесть - "это сознание, что авторитет (внешний и интериоризованный) доволен тобой; виноватая совесть — это сознание, что он тобой недоволен"\*\*\*.

А чем может быть недоволен авторитет - "иррациональный авторитет" (Э. Фромм), не терпящий критического отношения и стремящийся к безусловному подчинению личности?

Тем, что личность уклоняется от авторитарных догм. Грех Адама и Евы состоял главным образом в том, что они

\* Фромм Э. Человек для себя... С. 16-21, 139-166.

\*\* Там же. С. 139.

\*\*\* Там же. С. 142.

ослушались авторитета, их поведение было вызовом Богу.

Становясь свободной от авторитарных пут, чему же начинает поклоняться личность? Идее своего собственного человеческого предназначения, не признающего над собой иррациональных авторитетов. Человек становится независим, он сам становится "мерой всех вещей". Это уже гуманистическая ориентация. Чистая гуманистическая совесть - это сознание, что ты служишь высшему своему призванию, ты реализуешь заложенные в тебе способности; виноватая совесть - это сознание, что ты изменил себе, предал себя. Мне представляется, что смена авторитарной ориентации на гуманистическую явилась несомненным прогрессом в развитии человеческой личности.

Разумеется, ГИ не существуют изолированно от АИ. Более того, они нуждаются друг в друге. Однако ГИ могут сочетаться, в основном, с "рациональным авторитетом" (Э. Фромм), не подавляющим гуманистических устремлений, а помогающим реализовать их. АИ нуждаются в "противнике" (в еретическом, греховном начале, в ГИ), чтобы, активно подавляя его, тем самым возвеличиваться.

Остается добавить, что между названными полюсами существует спектр возможных сочетаний, в каждом из которых принципиально доминирует одна из систем идеалов. В жизни ценностная эклектика вполне возможна, но в качестве стратегии художественной типизации неотчетливая ориентация является крупным художественным недостатком.

Какая же связь между разнонаправленными системами идеалов и спектром эстетических категорий?

Дело в том, что сущность каждого вида пафоса заключается именно в характере соотношений между АИ и ГИ.

Воспользуемся идеей схемы, где классифицированы эстетические категории. Получим итоговую схему "формул" пафосов:

Саркастическая ирония	Юмор	Идиллия	Драматизм	Романтическая ирония
АИ $\vee$ ГИ	АИ $<$ ГИ	АИ $\wedge$ ГИ	АИ $>$ ГИ	АИ $\vee$ ГИ
ГИ $\vee$ АИ	ГИ $<$ АИ	ГИ $\wedge$ АИ	ГИ $>$ АИ	ГИ $\vee$ АИ
Комическая ирония	Сатира	Героика	Трагизм	Трагическая ирония



Перед нами спектр возможных соотношений АИ и ГИ. Значок между АИ и ГИ обозначает тип их взаимоотношений: ГИ>АИ - ГИ "больше" АИ; ГИ<АИ - "меньше"; ГИ^АИ - гармонию, уравновешенность; ГИvАИ - разрыв ГИ и АИ, личность не принимает ни одну из систем идеалов.

В нижней триаде АИ стоят выше ГИ потому, что именно они являются основой личности (соответственно, в верхней такое же место занимают ГИ по отношению к АИ). Формула трагизма, например, не означает, что ГИ стали преобладающими. Она означает, что нарушена былая гармония между авторитарным и гуманистическим потенциалами, хотя по-прежнему АИ остались "выше", они доминируют.

Коротко поясню, как пафосы завязят от соотношений АИ и ГИ.

Сущность каждого конкретного вида пафоса неоднократно анализировалась в научной литературе\*. Мне бы хотелось зафиксировать внимание на том, что пафос представляет собой не что иное, как тип некоей общей жизненной ориентации. И в качестве такового он смог стать средством "первоначальной типизации", наиболее общей стратегией типизации личности.

**Героика**, например, характеризуется следующим соотношением ведущих для формирования мирозерцания противоречий: ГИ^АИ. Это условный знак гармонии при безусловной доминанте АИ. ГИ в личности не протестуют, они "охотно" растворяются в АИ. Человек видит свое природное предназначение в том, чтобы служить АИ. В этом его личное достоинство, это не унижает, а возвышает его. Для героя нет ничего выше служения Долгу (как бы его ни понимать). Изменить этому предназначению — изменить себе. Выделенный "ген героики" — всегда одинаков. Если складываются такие общественно-исторические условия, когда неуместно ставить "личное" выше "общественного", в этих случаях актуализируется героическое начало в людях. Герои Гомера, "Слова о полку Игореве", герои романов социалистического реализма ("Мать", "Как закалялась сталь") - "близнецы-братья". Это люди долга, самозабвенно ему служащие. Совесть героев — это авторитарная совесть. Жизнь героя принадлежит не ему, но Авторитету (судьбе, богу, сословию, родине, нации и т. д.). Поэтому герой постоянно совершает подвиги — "богоугодные" поступки.

Ясно, что героика развивается, психологизируется, меняется содержание Авторитета — словом, героика эволюционирует, усложняя и совершенствуя свои типы.

\* Среди работ последнего времени выделю: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Но формула героики при этом остается неизблемой. И судя по современному состоянию мира, вряд ли у нас есть достаточные основания предсказывать скорую смерть героической жизненной ориентации.

Что касается **трагизма**, то это "продукт распада" героики, обратная ее сторона. Авторитет еще неизблем, но уже поворачивается осознание своей гуманистической миссии. Формула трагизма:  $ГИ > АИ$ .

Для героя выбора просто нет, потому что нет альтернативы АИ. У трагического героя такая альтернатива появляется. Он попадает в ситуацию выбора. Но трагедия заключается в том, что любой выбор не может принести герою гармонии. Его "Я" и "НЕ-Я" - расколоты. Убирая либо "Я", либо "НЕ-Я", герой не достигает исковой цельности, но разрушает свою личность. "Быть или не быть?" — только по форме может напоминать о возможности выхода из сложившейся ситуации. По существу, "быть" для трагического героя означает "не быть". Из трагического тупика нет выхода. В принципе, благополучно трагизм может разрешиться либо в гармонию героики, либо в личность совершенно нового, невиданного типа: в личность, где ГИ преобладают над АИ (личность такого типа — продукт длительной исторической эволюции). Однако стать героем — это в чем-то поступиться принципами, отказаться от части себя. Ромео, Гамлет, Федра, Катерина Кабанова, Базаров, Раскольников постигли такую истину, испытали такой уровень личной свободы, которого лучше не знать герою. Трагический персонаж, в отличие от героического, вкусил от древа познания добра и зла. Он уже не может стать героем без ощутимого нравственного ущерба. Трагическая личность обычно гибнет: для нее это единственный способ сохранить человеческое достоинство.

Прежде чем перейти к **сатире**, буквально несколько слов о более общей проблеме - о типах комического в литературе. И сатиру, и юмор, и иронию как явления комизма роднит момент **несовпадения** ГИ с АИ (по разным, как мы убедимся, причинам). Сатира - явление "редуцированного комизма". Второй источник сатиры - разложение героики. В основе сатиры, как это ни покажется странным, лежит все тот же героический идеал, но сатирический герой не может ему соответствовать. Сатирический герой - преувеличенно героичен, "чересчур" герой для того, чтобы быть "просто героем". За героическими проявлениями он скрывает свою неспособность быть им. От великого до смешного действительно один шаг, и шаг этот - от героики к сатире. Формула сатиры:  $ГИ < АИ$ .

Сатира — карикатура на героя. Как часто случается с карикатурой, она высмеивает не сам идеал, а неоправ-

данные на него претензии. Сатирический смех поэтому очень серьезен - вплоть до того, что смеха в сатире может и вовсе не быть (как в "Господах Головлевых", в "Смерти Ивана Ильича"). В сатирическом герое нет опоры, нет ниши для нравственного достоинства: ГИ - в зародышевой стадии, АИ - перестали быть святыней. Сатирический герой уже граничит с ироническим складом ума, но его идеал — все же идеал героический. Неприкосновенность АИ часто приводит героев сатиры если не к покаянию, то к саморазоблачению. Величайшие образцы сатиры — сатирические комедии Мольера, "Ревизор" Гоголя.

Приблизительно до XVIII столетия личность, в основном, ориентировалась на АИ. Поскольку меня в данном случае интересует не история проблемы, а необходимая "рабочая" установка, самые общие контуры гипотезы, отмечу следующее. Ослабление авторитарного начала неизбежно усиливало начало неавторитарное. В конце концов, к XVIII веку сложилась такая культурная ситуация, когда АИ ослабли настолько, что цельность личности можно было восстановить только на принципиально иной основе. На первый план выходит частная жизнь человека, начинается эпоха истинного культа личности (т. е. культа ГИ). Ценности человека коренным образом меняются. Начинается художественное освоение не героических, трагических и сатирических сторон личности, а естественности, человеческой самоценности. На основе ГИ возникают принципиально иные пафосы: идиллический, драматический, юмористический.

Это варианты новой жизненной идеологии. Названная триада - это героика, трагизм и сатира **наоборот**. ГИ и АИ поменялись местами, образуя целостность личности на иной основе. Художественные результаты на "дрожжах" новой идеологии оказались потрясающими. Новые стратегии художественной типизации легли в основу романтизма, а затем и реализма.

**Идиллия** занимает центральное место среди вновь возникших пафосов. И располагается новая триада над старой. Идиллия — это гармония внутриличностного мира, при которой оказывается возможным совместить АИ и ГИ без ущерба для последних и без прежней агрессивности первых (так как "иррациональный авторитет" уступает место "рациональному"). Именно так следует расшифровывать формулу.

Герои Толстого в "Войне и мире" в высшей степени диалектично решают проблемы "идиллической гармонии": чем более они личности, тем более осознают они необходимость служить АИ, которые при этом не подавляют их, но, напротив, делают предельно чуткими в частной жизни.

"Скрытая теплота патриотизма" становится составляющей самых интимных проявлений героев.

Тема идиллической гармонии — одна из самых неисследованных в эстетике и литературоведении. Значение же этой проблематики просто огромно. Идеалы этого пафоса при всей своей "старомодности" чрезвычайно актуальны.

**Драматизм**, напротив, один из наиболее описанных, исследованных пафосов. Формула его АИ>ГИ говорит о том, что у человека пока не хватает сил идти к самому себе, его "хватает за ноги" авторитарная совесть, интeриоризированное общественное мнение. Но драматический герой не ставит под сомнение свою гуманистическую ориентацию и в конце концов может победить свои сомнения. "Параллельный" трагический герой убежден в обратном, в том, что АИ делают человека человеком; но натура берет свое, и он совершает грех, поддавшись естественным влечениям сердца. "Драматический грех" состоит в соблазне не отвечать за себя, переложить ответственность на авторитет. Перед драматическим героем, в отличие от трагического, стоит препятствие, которое он в принципе может преодолеть, но не находит в себе сил (или находит, побеждая свои сомнения, возвращаясь к истинному себе). Драматичен пафос "Обломова", многих рассказов и пьес Чехова.

Вообще следует отметить, что новые пафосы гораздо менее устойчивы, нежели классические героика, трагизм и сатира. "Гуманистические" пафосы часто функционируют на грани с другими пафосами, в тесном союзе с ними и могут эстетически разрешаться в ту или иную доминанту.

**Юмористический** герой (АИ<ГИ) обладает "избыточным" стремлением к естественной человеческой заданности, а это всегда отклонение от общепринятых поведенческих норм, вызывающее смех. Но смех этот амбивалентен: насмешка не столько отрицает, сколько утверждает юмористического героя, отдавая должное его глубокой человеческой состоятельности.

Так же, как и в драматизме, в юморе явно ощутимо внутреннее тяготение к идиллическому идеалу. Оба этих пафоса — побочные продукты распада основного гармонического мироощущения — идиллии. Юмористический герой - симпатичный чудак (Чудик, как сказано у Шукшина, у которого, кстати, много рассказов юмористических). По-человечески - это яркая, колоритная личность, наивно меряющая все мерками человеческого достоинства и не признающая необходимых условностей.

Наконец, обратимся к **иронии**. Этот пафос существует в четырех модификациях, каждая из которых тяготеет к ближайшему "материнскому" пафосу. Варианты ирони-

ческого пафоса располагаются по краям нижней и верхней части "авторитарного" и "гуманистического" спектров. Как и во всяком спектре срабатывает логика постепенного перехода количества в качество. Ирония качественно отличается и от сатиры, и от юмора, и от драматизма, и от трагизма. Четыре своеобразных гибрида образуют богатый оттенками иронический блок в пафосной палитре. Мы можем мысленно свернуть схему так, чтобы края ее совпали. И тогда будет видно, как один вид иронии плавно перетекает в другой.

Прежде всего бросается в глаза то, что ирония авторитарная отличается от гуманистической. На основе АИ возникло два вида иронии: **комическая ирония** и **трагическая ирония**. Обе классические пафосные триады так или иначе серьезны. Однако существует и принципиально несерьезное отношение к АИ и к ГИ. Сама "наплевательская" формула комической (на другом своем полюсе превращающейся в трагическую) иронии – ГИvАИ – говорит о том, что герой отвергает любую продуктивную личностную идеологию и ориентацию. Идеология иронии не конструктивна, а деструктивна. Концепция иронической личности — и прежде всего комической иронии — человек телесный. А он конечен, смертен, поэтому его веселый цинизм выражается в склонности к телесным удовольствиям. Такая концепция личности зародилась в народных празднествах, и фольклорно-карнавальный смех адекватно представляет комическо-ироническое мироощущение. Преимущественно этот вариант смеховой культуры исследовал М. М. Бахтин.

Культ телесного начала — это все же жизнеутверждающая, "биофильская" ориентация, и она вызывает симпатию. Но вместе с тем, это культ неодолимой плоти — и в этом опасность саморазрушения целостности личности. Иронической личности авторитарного толка АИ необходимы для того, чтобы их отрицать. Глубинный смысл иронии - в отрицании. Иронический персонаж живет до тех пор, пока есть что отрицать. Созидательные задачи несовместимы с ироническим мироощущением.

Сатира, перешедшая в комическую иронию, доминирует в поэзии Вийона, новеллистике Боккаччо, творчестве Рабле. Знаменитая проза Ильфа и Петрова также явно тяготеет к комической иронии.

**Трагическая** ирония акцентирует иной оттенок в рассматриваемом пафосе. Она ошутима в "Отелло" Шекспира, в пьесе "Жизнь есть сон" Кальдерона. Ирония Сервантеса биполярна: от комического полюса (Санчо Панса) к трагическому (Дон-Кихот). Трагически ироничен Печорин в "Герое нашего времени". Думаю, есть основания считать,

что именно этот вид пафоса присутствует в лучших прозаических произведениях Гоголя: "Шинели" и "Мертвых душах". Яркое выражение этого мирозерцания — поэма "Соловьиный сад" Блока.

Этот тип мироощущения стал чрезвычайно популярен в XX веке в самых разных "художественных системах" (на самом деле - целостностях). Трагико-ироническим пафосом отмечены произведения Хемингуэя, Ремарка, Кафки, Набокова и др.

Следующие два вида иронии, порожденные уже гуманистическими идеалами, точнее, разочарованием в них, - ирония **романтическая** и ирония **саркастическая** (все термины достаточны условны). Объектом тотального отрицания здесь являются прежде всего ГИ личности. Романтический культ личности оборачивается своей противоположностью. Вознесение "Я" с последующим самоотрицанием в романтической иронии, в чем-то наследующей драматическую концепцию личности, связано прежде всего с темой любви. Любовь, наиболее сближающее людей чувство, в романтической иронии выступает всегда как разобщающее. По словам Ю. М. Лотмана, это "характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой".

Герой **саркастической** иронии — это личность, доводящая юмористическое гуманистическое начало до "обезлички". Вместо яркой оригинальной личности — "пустое разбухание субъективности" (Гегель), нарциссизм. Пустота — вот что обнаруживается в личности, которая неоправданно считает себя значительной и содержательной. Адуев-младший из "Обыкновенной истории" Гончарова, Эмма Бовари, "душечка" из одноименного рассказа Чехова — персонажи саркастически-иронического плана.

Иронические стратегии художественной типизации в XX веке стали идеологическим фундаментом для модернизма и постмодернизма. И в эстетическом, и в мировоззренческом плане это стратегии, ведущие в никуда. Тотальная ирония в постмодернизме закономерно привела к отрицанию Больших Идей, затем к отрицанию личности и, наконец, к формалистическому тупику.

Крайне важно относиться к каждому пафосу как к моменту спектра. Тогда становятся понятны законы его тяготения и гармонического разрешения. В "химически чистом виде" пафосы всегда были крайне редки (подобные эстетические нормативы были свойственны ранним этапам художественного развития человечества). По мере обогащения эстетической палитры трагизм, например, мог приобретать не только героический, но и иронический, и даже драматический оттенок. К тому же реализм зако-

нивает небывалую практику использования разных пафосов: в одном произведении могли встречаться персонажи различной эстетической природы. Более того: отдельный герой мог менять свой пафосный лик на протяжении произведения.

И все же принцип стратегии художественной типизации - принцип доминанты, отчетливой эстетической тональности каждого персонажа и произведения в целом — остался неизбывным. Формальное изобилие пафосов в реализме не заслонило понимание диалектической взаимосвязи различных эстетических начал и тенденцию к доминированию одного из них. В "Войне и мире" присутствуют и сатирический, и героический, и драматический, и юмористический пафосы. Однако не вызывает сомнения идиллическая доминанта этого великого романа, которая проступает в душах главных героев и, соответственно, в эстетической палитре произведения. Ситуация произведения, его сюжет, архитектоника и т. д. организованы таким образом, что торжествует идиллическая система ценностей, являющаяся авторским мировоззренческим идеалом.

Видимо здесь следует остановиться, так как дальнейшее развитие гипотезы потребует специальных исследований литературоведов, эстетиков, психологов, философов. Всех интересующихся данной проблематикой отсылаю к упоминавшимся в процессе изложения гипотезы работам.

В предложенной интерпретации пафосы выступают действительной эстетической памятью искусства, действительным источником — и гарантом — художественной целостности будущего произведения, реальной "клеточкой" художественности. Пафосы, как, впрочем, и конкретно-исторические принципы типизации, являются такой стратегией художественной типизации, которая пронизывает все последующие уровни, вплоть до знаков препинания.

Однако, как мне представляется, пафосы могут быть конкретно воплощены только с помощью того, что выше было определено как "метод". Пафос диалектически взаимосвязан с "методом" и без него реально непредставим. Формула пафосов всегда обрастает конкретно-исторической плотью (у которой, как будет показано ниже, тоже есть своя "формула"), без этой плоти она становится пустой абстракцией.

Поэтому логичнее было бы называть методом две вышеупомянутые стороны в их целостном, неразрывном единстве и взаимодействии. Пафос есть типологический аспект метода, а то, что у И. Ф. Волкова названо "методом", является другим аспектом - конкретно-историческим. (Замечу, что В. И. Тюпа не рассматривает "модусы художественности" (пафосы) как метод. Под методом он имеет в виду то же, что и И. Ф. Волков.)

При всей своей целостной неразделимости оба аспекта метода практически достаточно легко различимы. Конкретно-историческая специфика метода рассмотрена в работах Гинзбург Л. Я., в "Поэтике Достоевского" Бахтина М. М., в упоминавшейся работе Волкова И. Ф., а также в исследованиях, посвященных "методу" романтизма, классицизма и др.

Говоря о принципах познания мира, которые затем претворяются в метод, Гинзбург пишет: "Один из самых основных (принципов - А. А.) - это обусловленность, управляющая поведением человека, определяющая подбор его ценностей. Социально-исторический и биологический детерминизм литературы XIX века — решающая в ее системе предпосылка изображения человека. Система эта имела множество творческих вариантов, но предпосылка оставалась в силе"\*.

Природа обусловленности и составляет сердцевину конкретно-исторической специфика метода. Именно эта сторона метода организует то, что традиционно определяют как тематику и проблематику. Ясно, что природа как таковая не может быть методом Толстого, Бунина и т. д. Их творческий метод — это модификации общего для художественной "системы" реализма метода как системы определенных принципов художественного детерминизма.

Именно природа обусловленности поведения человека определяет соотношения в структуре литературного героя. **Конструктивный принцип** построения персонажа одновременно выражает и его **личностную суть**, эстетическое и этическое (и, далее, религиозное, философское и т. д.) в художественной структуре персонажа неразделимы\*\*. Они являются различными аспектами личности персонажа. Следовательно, познать эстетическую сущность персонажа — означает познать его личностную сущность.

Возможно, в этом заключается самая большая загадка художественных феноменов. Если мы поймем, что этическая структура (и стоящие за ней все остальные уровни сознания) оборачивается эстетической, не теряя при этом своей этической специфики, то мы сможем сделать значительный шаг в познании тайн искусства.

Подчеркну, что речь идет о природе обусловленности поведения **личности персонажа**. Личность автора при этом как бы вынесена за скобки. В самом деле, внутренняя логика развития персонажа, особенно в реализме, как бы независима от воли и желания автора. Персонажи следуют логике характера даже "вопреки" авторской воле. Широко

\* Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 82.

\*\* Там же. С. 131—143. А также: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 401-418.



известны примеры "непослушания" героев. Напомню, в частности, случай с пушкинской Татьяной ("Евгений Онегин"), когда она, по словам автора, неожиданно для него "взяла и вышла замуж".

Вместе с тем, метод, реализующий концепцию личности, реализует, как мы помним, личность не только персонажа, но и автора. Поэтому автономия характера ограничивается своей собственной территорией. И автор использует эту автономию, чтобы выразить свою суверенную личность. Дело в том, что конкретно-историческая сторона метода включает в себя не безликие "принципы обусловленности поведения героя", а подмеченные и воспроизведенные автором. "Правила игры" для героя придумывает не автор, а жизнь. Но эти правила надо увидеть, осмыслить и воплотить. "Объективный характер", в результате, действует так, как надо автору, не нарушая при этом своей объективности, укорененности в реальность. И сам отбор именно **этого** характера свидетельствует о приоритетах автора.

Поэтому "обусловленность, управляющая поведением человека", относится к герою, за которым непременно стоит автор. Такая трактовка "природы обусловленности" усложняет конкретно-историческую сторону метода в соответствии с излагаемой версией природы художественного содержания.

Природа обусловленности во многом определяет эстетику художественных "систем" и отделяет классицизм от романтизма, романтизм от реализма, реализм от модернизма и т. д.

Рассмотрим на примере классицизма, как особенности функционирования общественного сознания отражаются на сознании эстетическом, и, в частности, на конкретно-исторической стороне метода в литературе.

Базисный уровень общественного сознания эпохи расцвета классицизма составляла картезианская философия, с ее афористическим постулатом: *cogito ergo sum*. Культ мысли, культ рационального выражен предельно отчетливо. Перевернув формулу, получим: если не мыслю, следовательно, не существую?

Философия, конечно, опиралась на данные науки, ведающей из которых была ньютоновская механика. Последняя также утверждала идею упорядоченности, механической зависимости.

Соответствующий аналог в политическом сознании выражался в концепции высочайшей иерархичности в политической пирамиде: король, дворянство (строго иерархизированное), третье сословие, крестьяне. Приоритет вышестоящих над нижестоящими был безусловным.

Политическая надстройка имела соответствующий эквивалент в области экономических отношений. Правовое сознание законодательно оформляло имущественные и политические отношения.

Моральное сознание также обслуживало структуру абсолютной монархии, в духе строгой соотнесенности регулировало межличностные отношения. "Мещанин во дворянстве" вызывал смех и осуждение.

Естественно, подобный тип жизнедеятельности не мог не отразиться и в эстетическом сознании, которое по-своему сфокусировало идеи времени. Впервые в мировой литературной практике появляется творческая программа (Буало), жестко регламентирующая творчество, ориентирующая художников на незыблемые каноны: жанры, типы героев, конфликтов (в трагедиях - долг и страсть, причем долг - разумное начало! - всегда одерживал победу), поэтический язык - все было строго расписано, момент творческой свободы отходил на второй план.

Очевидно, что особенности эстетики классицизма выводятся из особенностей общественного сознания того времени. В свою очередь, искусство классицизма влияло на умы, на общественное сознание и тоже формировало его.

Подобные закономерности функционирования общественного сознания можно проследить в любую эпоху, когда возникали великие художественные "системы".

Как явствует из сказанного, специфику "метода" подобных "систем" исследователи видели прежде всего в конкретно-исторической стороне метода. Это вполне объяснимо: именно эта сторона отражает склад ума и души, наиболее адекватный актуальным жизненным противоречиям. Между тем, если иметь в виду методы классицизма, романтизма, реализма и т. д. в полном объеме, следует анализировать и пафосы этих методов, неразрывно связанных с принципами обусловленности поведения героев. Ведь очевидно, что художественные "системы" можно охарактеризовать также со стороны пафоса. В классицизме определяющей является великая триада — героика, сатира, трагизм. Нормативная поэтика вполне согласовывалась с нормативностью идеалов.

Романтизм характеризовался не просто сменой стиля, а колоссальными сдвигами в области пафоса, в сфере выработки новых жизненных стратегий. В романтизме с его культом личности преобладала ирония — трагическая, романтическая, саркастическая.

Наконец, реализм совершил дотоле невиданное. Радиальные обновления в сфере поэтики и пафоса происходили за счет привнесения в художественное сознание **диалектики**. Отражение многогранности и "текучести" человека,

соответствующих его истинной природе, позволили достичь вершинного этапа в становлении литературно-художественного сознания человечества. В человеке наконец-то стали видеть весь эстетический спектр: в своем развитии человек ускоренно воспроизводил все этапы развития человечества. Цельность этого плана стратегии заключалась теперь в тенденции, а не в тотальном преобладании одного пафоса. Реализму оказывается по силам весь спектр художественных возможностей.

Особенность реализма следует видеть вовсе не в том, что художники научились изображать "все как в жизни", "жизнь как таковую". В искусстве это в принципе невозможно. Просто фактов, "голых фактов" в литературе (да и не только в литературе) не существует. Любой переданный человеком факт есть "факт + точка зрения". Рассказать что-то в художественном смысле всегда означает взять на себя смелость и ответственность сотворить концепцию личности и оценить ее. Без этой установки нет художественного творчества, невозможно самовыражение. С точки зрения роли фантазии, творческого воображения реализм не менее литература, чем романтизм или классицизм. Даже более! Колоссальная степень жизнеподобия, впечатление имитации, ограничение творческой фантазии рамками жизнеподобия — все это не столько минусы, сколько плюсы реализма. Они свидетельствуют о том, что механизмы формирования личности освоены в небывалом объеме. И это не погубило художественное мышление, а создало предпосылки для фантастического взлета.

Реализм — это чрезвычайно оригинальная, уникальная художественная целостность, отразившая человека в таком глубинном измерении, что ни до, ни после пока никакой иной художественной "системе" не удавалось. Духовность человека показана как продукт естественной материальной эволюции человека земного. Цельность человека — телесное начало, характер, личность - стала предметом реализма.

Постреализм (модернизм, постмодернизм и т. д.) — это, на мой взгляд, потеря противоречивой цельности человека, соскальзывание в эстетическую одномерность — к краям эстетического спектра. Если оценивать этот зигзаг как момент пути духовного развития человека, то такие колебания вполне естественны: это логика пути. И тем не менее, факт остается фактом: отход от реализма не ознаменовался пока шедеврами, сопоставимыми с лучшими творениями писателей-реалистов.

Творческие методы — это самая общая платформа, не манифестированная программа (а с классицизма - уже и манифестированная). Но самые общие программные принципы, исходящие из идеала прогрессивной личности,

так сказать, просвещенного нашего современника, реализуются всегда во множестве творческих вариантов. Понятием "реализм" отнюдь не исчерпать специфики метода Стендаля, Тургенева, Пруста. Диалектика **художественной "системы" и конкретного творческого метода** заключается во все более усложняющихся формах проявления последнего (особенно начиная с эпохи реализма). Но существо этого процесса неизменно. Учтем при этом, что методологическая творческая оснастка накапливается веками. Освоенные методы, приемы преломляются, модифицируются, но никогда не исчезают бесследно. Писатели XX века - реалисты, модернисты, постмодернисты — прошли школу и классицизма, и романтизма, и психологического реализма. Итак, метод (и, соответственно, две его составляющие) оказывается формой проявления и одновременно стратегией воплощения концепции личности, основной стратегией художественной типизации. Метод воплощает концепцию личности с одной стороны посредством проблематики и тематики, организуя их на основе конкретно-исторических принципов обусловленности поведения личности и в свете определенной пафосной установки; с другой стороны - посредством иных по своей природе стратегий художественной типизации - рода, метажанра и, отчасти, жанра.

## 5. РОД

Родовую специфику литературы можно рассматривать как сущность более низкого порядка по отношению к методу. Род — это одна из форм проявления метода, это необходимый момент объективации личности, очередной этап воплощения личности (становления во плоти).

В литературе (и не только в литературе) тип отношения к миру, составляющий суть каждого метода, проявляется в двух формах (что было отмечено еще в античной эстетике). Во-первых, в действиях, поступках, жестах и т. п. — т. е. каждый внутренний "психологический жест" овнешняется, переводится на язык внешнего физического жеста (первый выступает в роли "текста", второй — "**подтекста**"). Соответственно всякое внешнее проявление является симптомом внутренней жизни, намеком на нее (на этой основе сформировался тип "**тайного психологизма**" в литературе).\* Во-вторых, в эмоционально-мыслительных состояниях (что явилось основой типа "**открытого психологизма**")\*\*. Разумеется, не тип

\* Введение в литературоведение //Под. ред. Г. Н. Поспелова М., 1988. С. 193.

\*\* Там же. С. 192.

психологизма служит собственно родовым критерием, а то, чем этот тип определяется: концепцией личности, воспроизводимой как "**действующее лицо**" или как "**психологическое состояние**".

Действие и состояние — это крайние, "химически чистые" способы существования персонажей. Ясно, что в литературе так практически не бывает. Тем не менее, в **эпосе** доминирующим способом существования является первый, в **лирике** - второй. (Специфика **драмы** определяется ее предназначенностью для сцены. Все своеобразие ее поэтики диктуется именно этим обстоятельством. По собственно родовому критерию драма тяготеет к эпосу.) В эпосе мы часто бываем свидетелями непосредственных переживаний, непосредственных проявлений внутренних состояний (например, во внутренних монологах), но это не превращает эпос в лирику. В эпосе перед нами внутренний мир конкретной личности, живущей в определенных обстоятельствах. Ее внутренний мир сформирован этой действительностью и, в свою очередь, помогает понять саму действительность. В эпосе жизнь персонажа, его бытие организуется в формах самой жизни, создаются словесные детализированные, "объективные" картины жизни.

В лирике концентрация субъективного начала, "типизация сознания", по выражению Г. Н. Пospelова, не просто преобладает, она становится способом создания личности персонажа. Внутренний мир человека важен как таковой, внешний мир выносится за скобки.

Принципиальная грань, отделяющая эпос от лирики, пролегал опять же в личностном пространстве. Эпос - это мышление характерами. Причем такое определение приложимо прежде всего к эпическому роду на высшей стадии его развития - к реалистической прозе. До этого в эпосе преобладало мышление тем, что предшествовало характеру, было его эмбрионом: масками, а затем морально-социальными типами. (Во избежание недоразумений повторю общеизвестное положение о том, что стихи и проза могут быть формами как эпоса, так и лирики. Однако бесспорно, что сущность эпоса раскрывается именно в прозе, а лирики — в стихах.)

Предназначение эпоса в первую очередь в том, чтобы воплотить многосложность человека, передать его целостность в единстве трех сторон: телесной, душевной и духовной. "Витальная основа" человека требует заземления в мире вещей, предметов: невозможно представить себе существование человека конкретного вне пространственно-временных координат, быта, одежды и т. п. Духовная сущность человека в эпосе всегда была гораздо теснее связана с его телесностью по сравнению с лирикой.

Конечно, заложенные в эпосе возможности раскрылись далеко не сразу. Эпос и драма долгое время оставались условными с точки зрения позднейших реалистических требований. Возможно, именно этим объясняется активное неприятие Л. Толстым творчества Шекспира. Вспомним, как королева Гертруда в "Гамлете" рассказывает о смерти Офелии. Очевидно, что ее речь не обусловлена ситуацией и обстоятельствами, она риторична, "излишне" красива, условна. Сообщение о смерти Пети Ростова в "Войне и мире" и реакция разных героев на это известие представлены в соответствии с требованиями жизненной правды, с учетом одухотворенной, но все же "естественной заданности" человека. Личность и характер даны здесь в максимальном объеме.

И тем не менее "действующие лица", подобные Гертруде, - персонажи явно не лирического, а эпико-драматического рода. Степень развернутости ее нравственной и социально-психологической характеристики такова, что королева являет собой тип с элементами характера.

Лирика в отличие от эпоса и драмы — принципиально поэтична. Поэтичность можно охарактеризовать как установку на "преодоление" материальности мира. Особая поэтическая тональность разговора заключается в сосредоточенности на духовности как таковой, часто вне всякой обусловленности ее внешним миром. Опосредованные связи, "приземляющие" духовность личности (например, в форме внешней социальности), просто не нужны лирике, они плохо стыкуются с ее повышенной патетичностью. Если "проза требует мыслей, мыслей и мыслей" (Пушкин), то "поэзия, прости Господи, должна быть глуповата" (Пушкин). Аналитизм, свойственный природе прозы, плохо совместим с поэтичностью лирики. Даже так называемая философская лирика (Пушкин, Тютчев) - это прежде всего высокий строй чувств, сопутствующий осмыслению "экзистенциальных дихотомий" (Фромм) человека.

Но философская лирика и философская проза не только не тождественные, а в чем-то и полярные понятия. Лирика находится максимально близко к полюсу психологическому и максимально отдалена от полюса рационального (см. с. 18). В эпосе - все с точностью до "наоборот". Следовательно, доли рационального и психологического в эпосе и лирике как бы обратно пропорциональны друг другу. И это соотношение характерно для эпоса и лирики в целом.

Конечно, между эпосом и лирикой существует множество переходных форм, в различной степени тяготеющих то к одному, то к другому родовому началу. Есть и откровенно "гибридные" лиро-эпические образования (баллада, басня). По меткому замечанию Пушкина, между

"романом" (развитой эпической формой) и "романом в стихах" (в своем роде лиро-эпической формой) — "дьявольская разница". Вот эта разница заключается в различной природе эпоса и лирики.

Таким образом, лирика — это мышление непосредственно "духовностью" без посредничества характера. Лирика нацелена на отрыв духовности от "витальной основы". Противоречия духовного порядка в лирике часто лишены генезиса, социальной оболочки, психологического анализа — свойств, которые акцентирует проза. Поэтому эстетические предпосылки расцвета реалистической прозы не стали предпосылками расцвета реалистической поэзии. Эпоха расцвета мировой поэзии не совпала с эпохой расцвета художественной прозы — настолько различны цели, задачи и возможности этих двух основных литературных родов. Расцвет поэзии совпал с вершинными достижениями в музыке (эпоха романтизма). Это не случайно. Поэзия, как и музыка, адекватно выражает романтику духа — эмоционально-психологическую, "не рассуждающую" стихию. Эпос необычайно поздно — аж в XIX в. — раскрыл заложенные в нем возможности. Это была эпоха кризиса романтического сознания и эпоха диалектического восприятия человека.

Вполне понятно, что эпос и примыкающая к нему драма, с одной стороны, и лирика, с другой, стали особыми стратегиями художественной типизации. Лирический герой не может быть героем эпоса — разве только как "идея" личности, ее зерно. По существу, эпос и лирика — разные виды искусств, относящиеся к художественной словесности.

В зависимости от избранного рода литературы прозаики, поэты и драматурги избирают соответствующий арсенал изобразительных и выразительных средств. Стилистые доминанты в эпосе, лирике и драме не совпадают. В эпосе концепция личности требует воплощения через хронотоп, систему персонажей, тип конфликта, принципы сюжетосложения, субъектную организацию, особую "эпическую" (предметную) детализацию, речь героев, лексику, синтаксис. Эпическая установка — это повествование кого-то о ком-то (о чем-то).

Сценическая специфика драмы отторгает эпическое повествовательное начало. Главное в драме — речь самих персонажей (в форме монолога или диалога).

Лирика в лице лирического героя реализует эмоционально-экспрессивное начало человеческой речи. В лирике актуализируется прежде всего детализирующий слой (детали становятся символическими), а также словесная сторона художественной формы (особенно важную роль играют сравнительно мало значимые в прозе ритм и фонетика).

## 6. МЕТАЖАНР

Существует еще один аспект художественного содержания, который можно считать формой проявления рода, метода и, в конечном счете, концепции личности.

Личность ("внутренняя социальность") всегда имеет характер (внешнюю социальность, форму адаптации к окружающей среде). И "внутренняя" и "внешняя" социальность не даны личности от рождения. Они приобретаются, вырабатываются в процессе взаимодействия со средой.

Характеры, в зависимости от их связей со средой и с духовной ориентацией личности, делятся на два типа. Во-первых, существуют характеры, принадлежащие личностям, утверждающим себя наперекор "телесно-психическим состояниям и социальным обстоятельствам"\*.

В этом случае художник изображает личность в поединке со средой, часто в той или иной форме происходит "выламывание" личности из среды. Перед нами, как правило, бунтарские личности трагического, драматического склада (духовное в них оказывается "шире" характера). Как правило, вся позитивная программа художника связана с подобными характерами: ищущими, сомневающимися, утверждающими так или иначе ГИ.

Во-вторых, существуют "личности, так и не ставшие личностями": их духовные ориентиры рушатся под напором обстоятельств, их "заедает среда". Такие личности - через характер - нивелируются обстоятельствами, приспосабливаются к ним вплоть до того, что сами становятся частью обстоятельств.

В зависимости от того, какой тип личности находится в центре внимания, художник реализует одну из двух отпущенных ему возможностей: либо сосредоточиться на процессе формирования личности и ее характера, либо этот процесс оставить "за кадром" и сделать акцент на описании уже адаптированного к среде характера. Ясно, что первая возможность предназначена, в основном, для "сильного" характера, вторая — для "слабого".

Все перечисленные аспекты художественного содержания требуют своего терминологического обозначения. Поскольку общепринятой терминологии, опять же, не существует, обратимся к опыту теоретиков. Г. Н. Поспелов первый аспект называет "романическим", второй - "этологическим", "нравоописательным"\*\*. (Ср. "эпопеи" и "менипеи" у М. М. Бахтина.) Общее, родовое понятие для обоих

\* Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 111. \*\* Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.



аспектов удачно, как мне кажется, обозначено термином "метажанр"\*: Это не жанровый, как считает Г. Н. Поспелов, а именно наджанровый, "метажанровый" аспект художественного содержания произведений. В то же время метажанровый тип содержания реализуется в жанрах романтических (роман, романтическая повесть, новелла, трагедия, драматическая комедия или "легкая драма" (Г. Н. Поспелов), некоторые жанры лирики) и этологических (сатира, этологическая повесть, очерк, басня, сатирическая комедия и др.).

Таким образом, метажанровая специфика лежит в плоскости "мышления характерами". Поэтому эту стратегию художественной типизации следует отнести прежде всего к эпосу и драме, хотя она просматривается и в лирике — в той мере, в какой там проявляются характеры.

Вполне естественно, что романистика тяготеет к личности бунтарского склада. Весь XIX век, обозначив связь личности — характера — обстоятельств, показывал борьбу личности с обстоятельствами и с собой. В эпицентре этой борьбы — ГИ. Самые знаменитые герои самого литературного века показаны в процессе духовной эволюции. Пройдя через серию конфликтов, способных потрясти личность до основания, совершив переосмысление ценностей, герои сильно меняются к концу произведения. Таковы Жюльен Сорель, Базаров, Катерина Кабанова, Анна Каренина, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Обломов, Дмитрий Гуров, князь Мышкин, Раскольников и др.

Ясно, что романтические конфликты, способные менять "систему ориентации" личности, должны быть экзистенциальными по своей сути. Романистика располагается в правой стороне "пафосного" эстетического спектра, захватывая и его центр (идиллия, героика, драматизм, трагизм, трагическая и романтическая ирония). Соответствующие требования предъявляются и сюжету, в котором разворачиваются конфликты, и жанру как типу литературной целостности.

Герои, аннигилированные средой и ставшие частью "типичных обстоятельств", составляют либо фон для сильных натур, либо сами могут выступать в качестве центральных героев. Век реализма дал бесконечную галерею "типичных характеров" - средних, серых, заурядных личностей. К ним можно отнести мелкопоместных дворян из "Мертвых душ" Гоголя, Кабаниху, Дикого, Курагиных, Друбецких, Бергов, Ионыча, Беликова - "человека в футляре" и т. д. Для такого типа персонажей необходимы нравоописа-

\* Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 137.

тельные конфликты, часто бытовые, не затрагивающие глубокой человеческой проблематики. В такой ситуации преобладают сюжеты хроникального, очеркового типа. Этология тяготеет к левой стороне эстетического спектра. Таким образом, метажанровая направленность произведения, будучи стратегией художественной типизации, предопределяет выбор основных поэтических средств.

## 7. ЖАНР

Жанровая специфика произведений понимается исследователями по-разному, порой весьма противоречиво. Во всяком случае, в концепции жанра опорными являются следующие моменты.

Большинство современных исследователей сходятся во мнении, что жанр, с одной стороны, выступает как "инструмент литературной классификации"\*; с другой - как "регулятор литературной преемственности"\*\* . Таковы две основные жанровые функции. Они тесно взаимосвязаны.

Как бы то ни было, жанр уже не является способом типизации концепции личности (за исключением, пожалуй, одного момента, на который почти не обращается внимания. Его я коснусь ниже).

Жанр - это уже не характеристика типа самой художественной целостности (как метод, род, метажанр), а характеристика типа организации художественного целого. Это, если угодно, момент непосредственного перехода содержания в форму в художественном произведении, момент отделения плана содержания от плана выражения.

В самом деле, в чем конкретно может состоять стратегия художественной типизации, скажем, жанра рассказа? В рассказе можно реализовать все пафосы, любые принципы обусловленности поведения героя, любой метажанр. Жанр "не отвечает" за стратегию типизации. Жанр, конечно, не стиль, но он тяготеет по функции, скорее, к стилю, чем к стратегии типизации.

В качестве "пуповины", которая связывает жанр с "высостоящими" стратегиями художественной типизации и концепцией личности, выступает неприметный, как бы естественный, а потому ускользающий от внимания аспект: специфика воспроизведения художественных противоречий. Еще в 30-е годы XX века И. А. Виноградов, опираясь на диалектическое положение о том, что искусство раскрывает противоречия действительности, сделал вывод:

\* Чернец Л. В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс. М., 1981. С. 203.

\*\* Там же.

... новелла дает эти противоречия в сконцентрированном, как бы сведенном к резкому и отчетливому противостоянию виде. (...) Новелла, если так можно выразиться, **демонстрирует** (выделено мной — А. А.) противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью\*<sup>\*</sup>. (Все рассуждения И. А. Виноградова о жанровой сущности новеллы полностью применимы и к рассказу, к малому прозаическому жанру в целом\*\*.) Очень точно о цели малого жанра, не разделяя его на повесть и рассказ, писал еще В. Г. Белинский: "Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в **одном мгновении** (выделено мной - А. А.) сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века — повесть ловит их и заключает в свои **тесные** (выделено мной - А. А.) рамки"\*<sup>\*\*\*</sup>. Рассказ (малый прозаический жанр в целом) всегда "демонстрирует" противоречие, т. е. концентрирует, обнажает и сталкивает противоположные начала "в одном мгновении". Повесть анализирует **процесс развития и разрешения** противоречия. Особенности романного мышления исследователи видят в поисках всеобщей связи явлений, в полифонизме, в исследовании клубка противоречий в их причинно-следственных связях. Романное мышление - некий аналог симфонического мышления в музыке.

Итак, роман все "выбалтывает до конца" (Пушкин), а рассказ все сжимает до предела, до одного мгновения. Не семантическая, и не выразительная стороны художественного содержания, а **его тезисность или развернутость** являются регулятором жанровой преемственности, жанровым генетическим кодом. Эта жанровая функция связана с вопросом о **междужанровой** классификации произведений. Вопросы о том, как указанная функция соотносится с концепцией личности, я коснусь чуть позже.

Что касается проблемы **внутрижанровой** классификации, т. е. другой жанровой функции, то дело обстоит следующим образом. Рассмотрим эту проблему на примере жанровой эволюции рассказа. (Проза в качестве иллюстративного материала избрана мною, во-первых, потому, что жанровые проблемы здесь наиболее сложны и актуальны, и, во-вторых, потому, что здесь ярко проявляются исследуемые закономерности.) Обычно выделяют три формы или разновидности малого жанра: **новеллу** (рассказ романтического содержания с особыми принципами сюжетосложения: с острым сюжетом и с обязательно непред-

\* Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972. С. 255.

\*\* Там же. С. 245.

\*\*\* Белинский В. Г. Поли. собр. соч. Т. 1. М., 1953. С. 271.

сказуемой парадоксальной" концовкой, заставляющей в неожиданном свете увидеть все предшествующие события); очерк (рассказ этологического содержания; принцип очерковости не имеет ничего общего с установкой на документальность; очерк - это, как правило, бессюжетное нравописание); наконец, рассказ в узком смысле: нечто среднее между двумя обозначенными полюсами; рассказ может быть в разной степени этологичен или новеллистичен, он не ограничен никакими жесткими поэтическими нормативами. Количество жанровых форм резко возрастет, если учесть, что рассказы, новеллы, очерки тоже имеют свои разновидности. Собственно говоря, всякий рассказ есть индивидуальное проявление жанровой сущности. Жанрового канона нет и быть не может. Может быть только демонстрация противоречия в различных формах. Считать ли в таком случае очерк, новеллу, рассказ, а также их разновидности самостоятельными жанрами?

Нередко так и поступают, объявляя всякую оригинальную разновидность жанра новым самостоятельным жанром. Существует даже афоризм: всякое талантливое произведение есть изобретение жанра. Причем отбор "жанровых" признаков идет по различным основаниям: тематическому, родовому, структурному, пафосному, по амплуа и т. д. Видимо, в каждом конкретном случае выделяется тот "жанровый" признак (содержательный или формальный), который проявляется наиболее ярко, оригинально. Он и кладется в основу классификации. Так говорят о рассказе монументальном, приключенческом, юмористическом, о рассказе-притче, рассказе-анекдоте, рассказе-сценке, о зарисовках и т. д. Диапазон рассказа может быть чрезвычайно широк: от анекдота до почти повести.

Вряд ли у нас достаточно оснований считать эти жанровые разновидности новыми жанрами. Ведь основная жанровая функция - демонстрация противоречия - остается неизменной. Жанр меняется в том смысле, что представляет различные конкретные противоречия, которые требуют соответствующей жанровой формы для своего воплощения.

Итак, не замечать идейно-эстетических и структурных особенностей жанровых разновидностей невозможно. Вместе с тем существуют устойчивые границы жанра - та жанровая функция, которая является регулятором литературной преемственности. Жанр эволюционирует, видоизменяется, оставаясь неизменным в своей сущности. Ясно, что всякий раз следует обозначать не только жанр, но и жанровую разновидность - тип рассказа (монументальный и т. д.).

Исследование типа рассказа всегда оказывается исследованием жанра через его конкретную разновидность. Таким образом, и в жанре есть своя вертикаль (типологический момент содержания) и горизонталь (исторически-конкретный момент содержания). Принципы обусловленности поведения героя всегда будут меняться, а жанр не может быть безразличен к творческому методу.

Жанр будучи устойчив в исторических границах вместе с тем постоянно меняется. Вот эта двойственная природа любого жанра отторгает все попытки однозначно формализовать эту категорию. Жанр так же амбивалентен, как и художественное произведение в целом. Амбивалентность цели означает амбивалентность всех его уровней.

Все сказанное о рассказе, можно отнести и к роману. Конечно, только спецификой противоречий нельзя ограничиться при определении такого сложного жанра, как роман. По теории романа существует огромная литература. И исследователей, если вдуматься, интересует прежде всего тип организации противоречий и их проблематика. Однако прежде, чем говорить о типологии романа, надо сказать и о сути его. А суть романа, тяготеющего к правой половине эстетического спектра (идиллия, героика, драматизм, трагизм), заключается в том, что только ему по силам отобразить **диалектически** связанные противоречия в их развитии. Потому-то роман и стал "эпосом нового времени", самым авторитетным жанром последних двух столетий. Именно в романе метод (и даже **методы** — в рамках одного произведения) крайне важен, он организует все содержание. Никакой особой романной структуры, конечно, не существует. Поиски ее напоминают поиски философского камня. Однако развернутые стороны метода, "застывшие" в многослойном стиле, материализуют образцы романного (симфонического, полифонического, диалектического) мышления. Вот эти-то образцы и принимают за романную структуру, пытаясь вычленивать компоненты структуры. А структура - эфемерна. Она полностью обновляется при смене метода, хотя качество романного мышления остается прежним.

Связь жанровых функций с концепцией личности отчетливо проявляется в особом историко-литературном и - шире — культурном явлении. Суть его в том, что определенные жанры актуализируются в определенные фазы общественной жизни. Давно замечено, что расцвет малого жанра совпадает с так называемыми переходными эпохами в жизни наций\*. Расцвет новеллы в Европе связан с начальным периодом эпохи Возрождения. Причем расцвет новел-

\* Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Л., 1974. С. 5—15.

листики в различных странах Европы совпадает не хронологически, а **стадиально**, т. е. он обуславливается возникновением возрожденческих тенденций в разное время в разных странах Европы. "Декамерон" Боккаччо и "Кентерберийские рассказы" Джеффри Чосера появляются в XIV веке. "Назидательные новеллы" Сервантеса — полтора века спустя: с начала эпохи Возрождения в Испании. В аналогичных условиях возникла новелла во Франции (новеллы де ла Саль (XV в.), затем "Гептамерон" Маргариты Наваррской (XVI в.).

Настоящий взлет пережил малый жанр в Германии в эпоху романтизма (Л. Тик, Гофман, Клейст).

Видимо, о той же закономерности — о глубинном соответствии духа времени определенной жанровой системе — можно говорить и относительно развития малого жанра в России в XIX веке. В XX же веке в русской литературе эта тенденция проявляется необычайно ярко. После катаклизмов конца второго десятилетия в 20-е годы "новая" русская литература начинается именно с рассказа (Вс. Иванов, Шолохов, Бабель, Зощенко, Замятин, Пильняк, Романов, Пришвин, Федин, Булгаков и т. д.).

Итак, в переходные периоды, когда происходит переоценка ценностей, когда меняется мировоззренческая ориентация и новая концепция личности только угадывается, нащупывается, на авансцену литературного процесса выдвигается рассказ. Почему?

Исследователи особо выделяют такие свойства рассказа, как оперативность и мобильность. Эти качества позволяют рассказу значительно быстрее других жанров сосредотачиваться на злободневной проблематике. В исторической борьбе жанров рассказ не выдержал бы конкуренции с романом, повестью, драмой, если бы не обладал присущими только ему и вместе с тем необходимыми для художественного осмысления времени особенностями.

Специфика рассказа в том, что он расцветает на неразвитости противоречий, порождается ими. И мобильность рассказа проистекает из его жанровой сущности, а вовсе не из объема. Рассказ "ткется" из воздуха эпохи. Следовательно, эпоха должна как-то соответствовать рассказу. Послеоктябрьская эпоха — ярчайшее подтверждение выдвинутого тезиса. Кстати, он подтверждается схожей логикой складывания жанровых систем не только в русской, но и в развивающихся в аналогичных условиях белорусской, украинской литературах этого периода. Известная формула "события таковы, что перед ними бледнеют люди" хорошо характеризует происходившее в эпоху гражданской войны. Привычными мерками измерить события было невозможно. Октябрьская

революция, определившая историю развития человечества в XX веке, не могла быть воспринята однозначно и сразу адекватно оценена. Должно было пройти время, чтобы появились основания для всесторонней оценки события сквозь призму высших гуманистических ценностей.

В такое-то время и расцветает рассказ. Тезисность - важнейшая характеристика рассказа - была как бы рассыпана в самой жизни. Жизнь состояла из фрагментов, не связанных между собой очевидной связью. Сущность малого жанра некоторое время находилась в соответствии с характером общественной жизни.

В рассказе часто представлено только зерно характера, его идея, самые общие контуры. Само время набрасывает эскизы характеров. Разработка такого эскизного материала не в одинаковой степени подвластна всем жанрам. На эскизности, неразвитости противоречий расцветает именно рассказ.

Однако продемонстрированное противоречие всегда можно развернуть. Это неизбежное развитие идейного содержания, выявляющего свою глубинную сущность и многоаспектность. Наступает время крупных жанров - повести и романа. Последний синтезирует уже выявившиеся многочисленные противоречия, показывая нам концепцию личности во всей ее сложности и глубине. Наконец, иногда венчать литературный процесс определенного периода может жанр эпопеи, требующий предпосылок или наличия обобщающих концепций, философии истории. Указанная закономерность формирования жанровой системы отчетливо прослеживается в русской, белорусской и других литературах 20-х годов.

Сказанное не означает, что в переходные периоды пишут только рассказы, затем наступает время повестей и рассказы уже не пишут, и, наконец, приходит время, когда все начинают писать только романы. В любые эпохи (в том числе и в переходные, особенно в последние полтора-два столетия) появляются произведения разных жанров. Но произведений определенных жанров заметно больше, а главное - они выделяются в художественном отношении. И этого не заметить нельзя. В историко-литературном процессе бывают периоды наиболее благоприятные для расцвета тех или иных жанров. Это вовсе не означает, что они с неотвратимостью расцветут: для этого необходимо наличие и субъективного фактора. Однако расцвет их связан и с фактором объективным - с определенным периодом.

Из сказанного также вовсе не следует, что рассказ является "эмбрионом" романа. И уж совсем архаичен взгляд на соотношение рассказа и романа как части и целого. Считать рассказы заготовками, этюдами, эскизами, отво-

дить им второстепенную - вспомогательную - роль в литературном процессе значит неадекватно отразить "призвание" жанра. Жанровые связи невозможно свести к простой иерархии. Жанровое мышление — это характеристика особого типа художественного мышления. Наряду с объективными факторами актуализации жанра, о которых речь шла выше, следует иметь в виду и субъективный: одаренность писателя романским, рассказным, драматургическим, лирическим мышлением.

В принципе, любой материал может быть осмыслен сквозь различную жанровую призму. Жанр — это "магический кристалл", особый угол зрения на мир и человека. Только кажется, что рассказ можно сделать подлиннее, а роман покороче. На самом деле существует естественный объем художественной информации. Избрав степень редукции художественного воспроизведения личности, вы уже не вольны: вы неизбежно должны будете придерживаться жанровой "матрицы", жанрового "канона". Это не прихоть, а результат "естественного" художественного отбора.

Игнорирование жанровых границ оборачивается крупными художественными издержками. Замечу, что, вполне возможно, существуют гибридные, пограничные жанровые образования, когда невозможно решить, что перед нами: рассказ или повесть, повесть или роман и т. д. Изучение этого вопроса требует специального исследования.

Никакой особой жанровой структуры или схемы не существует. Жанр в форме конкретной его разновидности, как и все предыдущие стратегии, реализуется через стиль. Никаких особых материальных "носителей жанра" вне стиля не существует. Иное дело, что специфика жанрового мышления предопределяет некоторые стилевые закономерности (новелла, очерк, этологическая повесть, роман-эпопея и др.). Жанр в единстве двух своих функций способствует реализации стратегий художественной типизации личности через стиль, выступая как необходимое связующее звено. В основной своей функции он нейтрален по отношению к конкретному художественному содержанию, задавая ему в то же время некий оптимальный художественный объем. Конкретный же тип рассказа (повести, романа) зависит от воплощаемой концепции личности. В конечном счете, именно **метод** является **основным фактором** жанровой эволюции.

Талантливое произведение (всегда уникальное видение человека) - это изобретение не жанра, а жанровой разновидности. Жанр обретает себя в процессе долгого исторического становления. В жанре, как ни в какой другой категории, за новым всегда сквозит никогда не забываемое старое.



Итак, жанр вне своей конкретно-исторической стилиевой оболочки такая же абстракция, как и все дожанровые уровни. Жанр и его типы соотносятся как сущность и явление. Поэтому вполне логично, что в целом жанр характеризуется не только спецификой воспроизведения противоречий, но и особенностями проблематики, тематики, пафоса, рода, метажанровой направленности, а также всевозможными стилистическими особенностями — словом, совокупностью описательных характеристик, наложением признаков с опорой на содержательную или формальную доминанту. Все это не меняет основной жанровой функции — регуляции литературной преемственности. В этом смысле жанр — типологическая категория, организующая определенное идеальное содержание в рамках "жанровой структуры", которая является типом литературной целостности.

## 8. СТИЛЬ. КОМПОНЕНТЫ СТИЛЯ

Стратегии художественной типизации, как мы убедились, напоминают подводную часть айсберга. Эти уровни, будучи факторами упорядочивания художественного содержания, сами материально не воплощаются, они как бы скрыты в произведении, но без них произведение немислимо. Без подобного рода художественных редуций — сведения универсума к концепции личности, а ее, в свою очередь, к нескольким аспектам — невозможно упорядочить универсум, представить его в свете художественной концепции.

Стратегии художественной типизации служат механизмами опосредования, которые, далее, организуют более низкие подсистемы поэтики. Ведь невозможно непосредственно передать концепцию личности через сюжет, деталь, лексику и т. д., минуя метод, род, метажанр. Внутренняя форма (т. е. незримые, идеальные уровни) есть постепенная последовательная кристаллизация духовного содержания, закрепляемого, в конечном счете, в форме внешней, чувственно воспринимаемой - в стиле.

Стиль, таким образом, - это уже способ воплощения избранных стратегий, своеобразная художественная тактика. Стиль — это "целостное единство всех принципов художественной изобразительности и выразительности"\*.

Стиль и есть "красота" художественного произведения, его высшее эстетическое качество. Стиль потому и стиль, что в нем все внутренне организовано, подогнано друг к другу. В стиле нет почти ничего случайного. Вот жизнь не

\* Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 28.

обладает свойствами стиля, в ней все хаотично. Жизнь, загнанная в рамки стиля, перестает быть жизнью. Наиболее яркие потенциально стилевые возможности в жизни свойственны предельно ритуализированному поведению (например, военным и религиозным церемониям, судопроизводству и пр.).

Искусственность, рукотворность художественного произведения в том и заключается, что оно обладает стилем. Поэтому искусство в известном смысле противостоит жизни. Оно, если угодно, мертво. Но оно способно оживать. И живет оно только в момент восприятия (иногда с помощью посредника-исполнителя): в момент сопереживания, анализа, интерпретации. Литературное произведение оживляет только воспринимающее сознание. Отсюда ясно, что анализировать стиль произведения и анализировать стоящую за произведением жизнь - далеко не одно и то же. Нельзя допускать этой подмены понятий. Анализ произведения — это в первую очередь эстетический анализ препарированных и "сопряженных" явлений жизни.

Итак, произведение, обладающее стилем, - как бы жизнь, имитация жизни. Оно отбирает и упорядочивает жизненные проявления. Внутреннее единство стиля складывается из единства всех без исключения его компонентов. Литературный стиль отражает целостность литературных образов.

Ситуация. Мне представляется, что следует использовать этот термин в интерпретации Г. Н. Пospelова\*. Ситуация— это сопряжение мировоззрений, расстановка персонажей вокруг определенного типа конфликта. Цель расстановки — выявить соотношение характеров, всегда составляющих своеобразный ансамбль личностей. Именно с ситуации, понятой таким образом, и начинается художественная конкретизация "личности и обстоятельств", начинается воплощение всех предыдущих стратегий. Например, ситуация комедии А. С. Грибоедова "Горе от ума" характеризуется противостоянием главного героя Чацкого и "фамусовского общества". Они противостоят друг другу как противоположные, мировоззренчески полярно ориентированные силы. Причем конфликт такого рода не исчерпывается конфликтом "отцов и детей" в России начала XIX века. Конфликт несет на себе и печать универсальности. Точно так же — в иной конкретно-исторической ситуации - противостоят "отцы и дети" во многих других произведениях русской классической литературы: в романе И. С. Тургенева, где ситуация вынесена в заглавие, в трагедии А. Н. Островского "Гроза" и др.

\* Пospelов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. С. 172-182.

Таким образом, в ситуации обозначаются и основной конфликт, и по-разному относящиеся к нему персонажи. Конфликты и ситуации всегда в чем-то универсальны, и в то же время конкретны. В лирике ситуация может быть камерной, но ее не может не быть: лирический герой всегда как-то соотносен с миром иных ценностей. Иногда смысл ситуации может быть убран в подтекст, и внешне открытого идейного противостояния может и не наблюдаться (как, например, в пьесах Чехова). Часто ситуация обозначается в **экспозиции** — особой фазе сюжета, специально предназначенной для обрисовки ситуации.

Разворачивается ситуация в сюжете. Под сюжетом традиционно понимается череда событий, связанных между собой либо хронологической, либо причинно-следственной связью. Может существовать и какая-то другая связь (ассоциативная, трансцендентальная и др.). Но так или иначе все остальные виды связи тяготеют либо к принципу хронологической, либо логической обусловленности событий. Соответственно различают **сюжеты хроникальные и концентрические**. Первые составляют сюжетную основу этологической группы жанров, вторые — романической.

Этот уровень содержит гораздо более отчетливую степень конкретики, чем предыдущий. Сюжет состоит из **эпизодов** — участков текста, характеризующихся "триединством": единством времени, места (пространства) и действия (ролевого состава действующих лиц). Это единство и очерчивает границы эпизода.

Человеческие отношения — это всегда отношения **деятельности**, активного взаимодействия. Развитие личности вне отношений деятельности — невозможно. Поэтому сюжетообразование всегда было важнейшей частью эпоса, долгое время именно оно компенсировало неразвитость детализирующего слоя. Действия человека совершаются в пространстве и времени. Поэтому пространственно-временная характеристика произведения (так называемый "хронотоп") — неотъемлемая часть характеристики сюжетосложения.

Существенное значение имеет композиция сюжета — **фабула**. В связи с этим различают фазы сюжета: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Художественный текст, однако, состоит не только из эпизодов. Его можно расчленить и на иные единицы целостности — на **фрагменты**. А это уже иной уровень стиля — **к о м п о з и ц и я**. При всей, казалось бы, простоте и очевидности понятия, оно терминологически крайне размыто. Так говорят о композиции сюжета, характера, образа, фразы и т. д. Приведу определение композиции из работы Тюпы В. И.: "Композиция литературного

произведения как произведения искусства **слова** - это построение целого путем организации словесных "массивов", отрезков речи, выстраивание целого из **фрагментов**. Единица композиции для литературоведа - участок текста, характеризующийся единством субъекта высказывания (повествователь, рассказчик, персонаж) и способа высказывания (повествование, описание, изложение, сказ, медитация, реплика, ремарка).

При анализе **литературной композиции** центральная проблема — не проблема точки зрения (это уровень детализации), а проблема внешних (начало, конец главы) и внутренних (фрагментированность) границ текста<sup>\*</sup>. Добавлю, что компоновку литературного произведения на уровне внешних границ текста во избежание путаницы предпочтительнее называть **архитектоникой**. Последняя является "глобальным" аспектом композиции.

Сюжеты, "отягощенные" композицией, переключают внимание читателя именно на последний слой. "Очищенные" же от композиции произведения - "голые" сюжеты - тяготеют к периферии литературно-художественного творчества (детективы, фантастика и т. п.).

Итак, сюжетосложение и композиция — это "каркас", на котором располагается "плоть" произведения, все "приемы и средства", точнее - все остальные уровни стиля. (Можно ли говорить о совпадении объемов понятий **стиль** и **техника** писателя, имея в виду под техникой владение приемами и средствами выразительности? Мне кажется, нет таких приемов, которые были бы только приемами, но при этом не были бы стилем. Любой прием поглощается понятием "стиль", и в этом отношении тождественен ему. Но если стиль является эстетической категорией, то техника - это искусство создавать стиль.) Сюжет и композиция "сотканы" из **деталей** — предметных, психологических, символических<sup>\*\*</sup>. Причем, сам отбор и компоновка деталей происходят не вообще, а с точки зрения определенного персонажа, рассказчика, повествователя. Таким образом, через детали одновременно осуществляется и субъектная организация произведения.

Детализирующий слой - это плоть произведения. В произведениях нового и новейшего времени (особенно в эпоху реализма) деталь часто выполняет двойную, тройную и даже более сложную функцию. Деталь многогранно характеризует не только объект восприятия, но и субъект. Многофункциональность детали оказывается необходимой

\* Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 93.

\*\* Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 106-114.

реализму по той причине, что помогает выявить внутренне противоречивую целостность человека. Вот пример, где разные детали (предметные, психологические, символические) выполняют несколько функций: "По безлюдной площади прошел маляр, весь измазанный краской, с ведром и кистью — и опять никого. С ободранного тополя внезапно оторвался желтый дырявый лист и, кружась, поплыл книзу — и сразу вихрем в голове закружились: взмах белого платка, выстрелы, кровь. Встают ненужные подробности: как он приготавливал платок для сигнала. Он заранее вынул его из кармана и, зажав в маленький твердый комоч, держал в правой руке; потом осторожно расправил его и быстро махнул, но не вверх, а вперед, словно бросал что. Словно бросал пули. И вот тут он перешагнул через что-то, через какой-то высокий, невидимый порог, и железная дверь с громким скрипом железных петель захлопнулась сзади - и нет возврата". (Л. Н. Андреев. "Губернатор".) Безлюдная площадь, измазанный краской маляр, ободранный тополь, желтый дырявый лист - это не только социальные, бытовые и эстетические приметы, но и характеристика психологического состояния воспринимающего. Детали выступают как средство психологического анализа. Сознание губернатора представлено нам от третьего лица - повествователем, образом автора. Поэтому детали передают нам концепцию личности не только персонажа, но и повествователя. Кроме того, желтый дырявый лист одновременно воплощает несколько ассоциативных рядов: он желт - сложная цветовая символика; он дыряв - эстетически уродлива даже природа, такое восприятие — симптом полнейшей внутренней дисгармонии; дыры листа явно ассоциируются с дырами от пуль на телах убитых; лист падает - налицо символ умирания; лист кружится - и этим возбуждает новую ассоциативную цепочку: он напоминает взмах платка, послуживший сигналом к расстрелу. Возможны и иные толкования деталей. Важно отметить, что вся эта информация сконцентрирована только на одном стилевом уровне — на уровне деталей.

Деталь — любая — это не просто предмет как таковой или словесный его эквивалент, словесное обозначение "внесловесной" реальности. Важнейшая роль детали заключается в том, что она оказывается опосредующим звеном между людьми. Любая деталь - социально нагружена, она выступает как симптом отношений, связей личности с другими (или с собой). Поэтому постижение глубинных закономерностей жития человека актуализировало внешний мир, "внешние вещи" (Э. В. Ильенков), которые наполнены внутренним смыслом для личности. Словесная деталь (да и вообще художественное слово) в этом ряду — тоже

"внешняя вещь". Человеческое отношение всегда предполагает опосредованное орудие общения - внешнюю вещь. Чтобы человек "заговорил" с собой (отнесся к себе как к другому), необходимо наличие трех тел: Я — "внешняя вещь" — НЕ-Я. Человеческое измерение возникает только в этой системе.

• Деталь почти всегда связана с "идейным центром" произведения. И то обстоятельство, что этот уровень активно развивается в последние два столетия, говорит о том, что духовность человека на подъеме, что человек ищет себя. Если вообразить себе "человека молчащего", лишить человека дара речи, то его можно будет постичь только через посредничество детали. Деталь очень чутка к самым сложным проявлениям человеческой личности.

Но человек говорит. И только "человек говорящий" может раскрыться до последних глубин. Речь — это "речевая детализация". Система точек зрения осложняется системой речевых характеристик. Появляются слова, и художественное произведение обретает свой материальный облик.

Этот уровень стиля также стал активно разрабатываться в последние два века. И настоящую революцию в области речевого поведения героев произвел реализм\*. Художественная речь не бывает ничьей, она всегда принадлежит какому-либо лицу. Принадлежность речи во многом определяет ее особенности. Речь окончательно материализует и субъектную организацию произведения. В реализме речь персонажей была окончательно отделена от **авторской речи** (от речи повествователя, образа автора). Более того, функционально была разделена **внутренняя и разговорная речь** персонажей (повествователей, лирических героев). **Прямая речь**, таким образом, меняла свои формы и функции.

Основные разновидности прямой речи - диалог, монолог, реплика — в реализме сохранились. Но если дореалистические функции прямой речи сводились, в основном, к характерологическим, нравоописательным и сюжетообразующим, то в реализме прямая речь, сохранив все предыдущие функции, осваивает новые — и в невиданном объеме. Характерологическая функция кардинально меняется. Полноценный характер требует ярких, индивидуальных социально-психологических речевых примет. Кроме того, строй речи должен был отражать и формирующуюся мировоззренческую программу.

Реалистический метод породил **аналитический диалог** с непрременным авторским комментарием, который зачастую меняет смысл диалога на прямо противоположный.

\* Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 150-216.

Это характерно толстовские диалоги. Появляется и другой тип диалога - **диалог с подтекстом**, с двойной мотивировкой, где функции авторского аналитического комментария выполняет самый разнообразный контекст. Он также впервые появился у Толстого. Высшего своего развития этот тип диалога достигает в пьесах Чехова. В XX веке он был характерен для прозы Хемингуэя. Наконец, отметим диалоги **интеллектуальные**, в которых выражаются различные идеологические позиции ("Жизнь Клима Самгина" Горького). Диалог приспособился к отражению поведения человека в его обусловленности не только **сознанием, но и подсознанием**.

То же можно сказать и о **монологе**. Обновление монолога вызвано теми же причинами: сосредоточенностью на диалектических противоречиях души и ума, психологизацией действий и состояний героев. Смятенное сознание находит свой аналог — **иррациональный** монолог или **поток сознания**. Хрестоматийный пример — монолог Анны Карениной перед гибелью. В XVIII главе "Улисса" Дж. Джойса представлена развитая форма потока сознания, по сути, уже отрицающая сама себя, так как монолог из средства превратился в самоцель. Несмотря на кажущееся сногшибательное новаторство Джойса по функции его поток сознания мало отличается от толстовского: перед нами та же имитация фактуры "дословесного" нерасчлененного потока сознания, вскрывающего неконтролируемое "тайное тайных" (Вс. Иванов) человека.

Сознательное же, целенаправленное поведение осмысливается в монологах логических, членораздельных. Оба типа монолога вполне могут сочетаться (вспомним тот же монолог Карениной).

Феномен "раздвоения личности", раздираемой внутренними противоречиями, нашел специфическую форму внутренней речи - **монолог в форме диалога**. В качестве примера укажу на "беседу" Ивана Ильича с самим собой (гл. 9 "Смерть Ивана Ильича").

Особо следует отметить сказовую манеру, **сказ** (повествование от первого лица), с таким блеском воплощенный в русской литературе (Лесков, Шмелев и др.).

Наконец, отмечу **косвенную речь**, которая в реалистической прозе также выполняет одновременно несколько функций.

Итак, **речь как таковая** становится предметом изображения. Речь персонажей оказалась как бы тождественной предмету изображения. Это уникальная особенность художественной литературы, колоссально увеличивающая возможности воздействия произведений на читателя. Иллюзия "как бы жизни" становится максимальной.

Однако речь так же организована, как и все остальные уровни стиля. В ней нет и быть не может ничего случайного.

Словесная сторона стиля, будучи лингвистической реальностью текста, обладает и соответствующими специфическими аспектами. Слова тщательно отбираются (лексико-морфологический аспект), расставляются определенным образом (синтаксический аспект), семантическая сторона подкрепляется аспектом звучания (художественная фонетика), ритмом и интонированием (изменением высоты звука). Не забудем также про иноязычные возможности художественной речи, связанные с многозначностью используемых слов. Все эти лингвистические возможности становятся художественными средствами. Словесная сторона материализует все предыдущие уровни. Анализировать словесную ткань, абстрагируясь от художественной нагруженности слова, — бессмысленно. Как совокупность элементов стиля словесная сторона воплощает речевую и предметно-психологическую детализацию, расположенную на композиционном и сюжетном уровнях. Стилевая доминанта, далее, определяется факторами стиля: методом, родом, метажанром, жанром. В свою очередь, стратегии типизации определяются концепцией личности.

Поэтому словесная сторона должна рассматриваться не изолированно (это может быть оправдано лишь в учебно-методическом плане), а как уровень, который определяется всеми остальными, и в то же время сам их фокусирует и воплощает. Если мы "тронем" словесный уровень (поменяем эпитет, знак препинания, суффикс, заменим ямба на дактиль и т. п.), это сразу же отразится на всех остальных уровнях — а значит, и на концепции личности.

Слово — "внешняя вещь" — выполняет художественную функцию — ту функцию, которую задает ему художественное содержание. Художественное слово — это "внешняя вещь" между автором, образом автора (повествователем), персонажем и читателем во всех возможных сочетаниях: автором и повествователем, автором и персонажем, автором и читателем и т. д.

Все аспекты художественного слова достаточно подробно изучаются в своих основных функциях. Я позволю себе лишь обратить внимание на ритм и на метафору как особые стилиевые уровни произведения. Наиболее удачным мне представляется следующее определение ритма: это "организованность речевого движения, которое опирается на периодическую повторяемость отдельных элементов этого движения и охватывает закономерности членения на отдельные речевые единицы, следования этих единиц



друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения их в высшие единства"\*.

Ритм как "повторяемость элементов" ни в коем случае не может относиться к композиции. Это особая упорядоченность речи в аспекте ее звучания. Интонация, звук, ритм - рационально наименее значимые компоненты стиля, предназначенные для передачи смутной, нечленораздельной, по преимуществу психологической информации. За ними - уже только неизречаемая психологическая бездна, дословесный поток сознания.

Своеобразные отношения с дословесным потоком сознания складываются и у **метафоры**. На протяжении всего XX столетия метафора была и остается предметом рассмотрения различных наук. Пожалуй, можно выделить три основных подхода к метафоре\*\*\*. Ее исследуют как:

1. Особое качество мышления, видят в ней характеристику способа мышления (философы, культурологи, психологи).

2. Способ смыслообразования (преимущественно в лингвистическом аспекте).

3. Один из способов изобразительности и выразительности, как фигуру речи, располагающуюся в системе тропов, как уровень стиля произведения (эстетический подход).

Таким образом, есть реальная опасность отождествить метафорическое мышление с образным. Литературоведов должны интересовать скорее не эвристические возможности метафоры (метафорическое мышление абсолютно неправомерно рассматривать как синоним мышления образного), а ее выразительно-стилевые возможности в различных словесно-художественных системах.

Метафора имеет отношение к технике смыслообразования — и это очень важно для теории литературы, однако с особой, художественной стороны. Метафора работает на "категориальном сдвиге", ее можно охарактеризовать как "сознательную ошибку в таксономии объектов". Смысл такой ошибки — указать на сходство объектов.

Метафора лаконична, она сокращает речь, увеличивая ее смысловой объем. Смысловая специфика метафоры заключается в том, что она выражает устойчивое подобие, указывающее на **сущность** объекта, на его постоянный, неслучайный признак. При этом метафора обнаруживает самые далекие и неожиданные связи между объектами.

Такое "наведение мостов" является, конечно, интуитивной, а не строго логической операцией. Благодаря указан-

\* Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 31.

\*\* Теория метафоры. М., 1990.

ным свойствам метафора выступает одним из самых ярких и оригинальных поэтических средств. Основная сфера применения метафоры - лирика.

Метафора — симптом образного, интуитивного мышления, хотя образ может быть создан и без метафоры. Уже один этот факт никак не позволяет отождествлять метафору и образ. Образ и метафора — это просто-напросто разные категории. Метафора — узкосемантически, неконцептуальна сама по себе (как, например, деталь). Поэтому метафору можно определить как средство передачи образной концепции личности. Это способ воплощения образа, но никак не сам образ. Место метафоры как элемента стиля - в ряду других тропов. Она может быть разных видов: от метафоры, тяготеющей к рационалистичности метонимии, до самых изысканно-"сверхчувственных" образцов.

### **9. СООТНОСИТЕЛЬНОСТЬ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ И ФОРМАЛЬНЫХ УРОВНЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПОНЯТИЕ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ**

Предлагаемая методология характеризуется "пропитанностью" диалектикой - относительностью, релятивностью, текучестью, гибкостью выделенных уровней, развернутых одновременно и в сторону идеального поэтического содержания, и в сторону их знакового воплощения в тексте. Вместе с тем, сквозь каждый уровень просвечивают все остальные. Расчленение их — чисто умозрительная операция. Все это, опять же, не лишает выделенные аспекты определенности, а делает ее весьма специфичной, динамичной, трудноуловимой.

Очевидно, что говорить о ритме или о сюжете — т. е. о частном - невозможно, не имея общей картины. Справедливо и обратное утверждение. Перед нами не система, а целостность, которая не может быть формализована без остатка, не может быть сведена к системности, но иначе, кроме как через системность, познана тоже быть не может. Природа целостности вовсе не означает, что целостность принципиально непознаваема. Предлагаемый подход — не разложение объекта на элементы с последующим их сведением в систему (подчеркну это еще раз). Каждый уровень — это не просто элемент, а элемент, содержащий в себе все целое. Его невозможно локализовать, он везде, но целостность относительно познаваема все-таки только через систему. В противном случае целостность — что бы мы о ней ни говорили — останется "вещью в себе", а мы будем вынуждены, объявив художественное произведение "вечной загадкой", бесконечно его интерпретировать. По существу, это означает не что иное, как научную капитуляцию, отрицание возможности научного познания эстетических феноменов.

Интерпретация, конечно, необходима. Это живое, непосредственное восприятие художественного произведения, развернутый акт самоактуализации. При ином подходе множество великих произведений искусства останется невостребованным для большинства людей. Более того, жизнь художественного произведения - это, в основном, его интерпретация. Художник создает свои творения не для литературоведов, а для публики.

Однако отрицать необходимость научного познания наивно. Видимо, следует не противопоставлять интерпретацию научному эстетическому анализу, а различать их. Это важно, в частности, и потому, что научный анализ так или иначе "вооружает" интерпретацию методологией, терминологией, принципами подхода к художественному материалу. Интерпретация и научный анализ - это две взаимосвязанные плоскости существования художественного произведения в общественном сознании. Убрав любую из плоскостей, мы лишим художественное произведение жизни.

После всего сказанного об уровнях возникает вопрос: что же считать художественным содержанием, а что - формой? Казалось бы, эти категории утрачивают свою определенность: содержание становится формой и наоборот. Вспомним дух гегелевской диалектики: "... содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму". Как и во всякой структуре, важны не только жесткая фиксированность уровней, но и отношения между ними. Соотносительность категорий в художественном произведении проявляется не в дихотомичности, а в многоступенчатости, в постепенном и последовательном переходе содержания в форму и наоборот.

Концепция личности, будучи формой для выражения мирозерцания, является содержанием по отношению к стратегиям художественной типизации (а они, соответственно, — формой по отношению к идеальному духовному содержанию). Но по отношению к стилю стратегии художественной типизации выступают уже как содержание. Верхние уровни стиля (ситуация, сюжет, композиция, оба детализирующих уровня), являясь формой по отношению к стратегиям художественной типизации, в отношении к словесной стороне стиля являются содержанием. Последние и являются, строго говоря, внешней формой художественного произведения. Стратегии художественной типизации по отношению к концепции личности, стиль в отношении стратегий типизации правильнее называть "внутренней формой".

Понятие внутренней формы, в известном смысле, применимо также к каждому конкретному уровню в его

отношении ко всем вышерасположенным уровням. Зависимость между ними не жесткая, не однозначная, а гибкая. Например, сатирический пафос (как доминанта) может реализоваться не только в комедии, но и в очерке, в повести, в басне. Но никогда — в трагедии, в романтической повести и т. д. В принципе же, каждый верхний уровень "сказывается" на более низком.

Собственно говоря, внешняя, внутренняя форма и, наконец, идеальное содержание есть уже и в отдельном слове: уровень фонемы, морфемы и семемы. Такое удивительное совпадение внутренней структуры слова и художественного произведения легко объяснимо.

Дело в том, что это универсальная структура всех собственно человеческих способов производства, накопления, хранения, передачи и восприятия духовной информации. Так работают все символы в культуре. Именно благодаря сложной структуре и ее функциям слово легко становится многозначным. Многозначны и все остальные - без исключения - уровни стиля и стратегии художественной типизации. Вот откуда берется бездна смыслов образа и произведения. Наложение полисемантических символических рядов — генератор и источник бесконечных неиссякаемых смыслов (одновременно это и способ их передачи). А если учесть, что слова, детали, мотивы, сюжетные ходы и т. д. приобретают в культуре с течением времени новые смыслы, то становится понятным феномен перманентного смыслового обогащения, "самопроизводства" смыслов.

Вместе с тем сказанное не означает, что смысл произведения всегда размыт и неконкретен. Уничтожить или принципиально исказить смысловую доминанту произведений вряд ли возможно - во всяком случае, пока культура едина, и обеспечивается это единство преемственностью в пространстве одного смыслового поля. Определенный смысл детерминирован определенным контекстом.

## 10. ГЕНЕЗИС ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Из схемы видно, что целостность художественного произведения имеет, во-первых, **историко-генетический аспект** (совокупность внелитературных и внутрилитературных факторов, способствующих появлению художественного произведения), во-вторых — **историко-функциональный** (закономерности, определяющие жизнь и функционирование художественного произведения в обществе). Произведение как бы растворяется в той реальности, которой оно и порождено. Круг замыкается, символизируя единство универсума.

Какие возможности для исследователя открывает подход к художественному произведению как к целостности при рассмотрении различных сторон генезиса произведения?

Абсолютизация отдельных аспектов проблем генезиса приводила либо к засилью школ герменевтического толка, либо к одностороннему сосредоточению на "имманентных началах литературного развития"\* . Прямолинейно, упрощенно понятое взаимоотношение произведения и действительности в определенные исторические эпохи заставляло видеть в произведении отражение в художественной форме проблем времени: идеологических, национальных, философских, религиозных и т. д. Более всего ценилась позиция писателя-гражданина, писателя-философа, писателя-борца. Задачу художника рассматривали как образную зашифровку, кодирование этих проблем. Для литературоведов означенного направления за картинами недвусмысленно сквозили идеи, и именно идеи определяли картины. По большому счету, искусство трактовали как служанку политики, идеологии, а его роль сводили к иллюстраторским — если вообще не агитационным — функциям. Проблемы человека и общества главенствовали и заслоняли проблемы собственно художественные. Критерием художественности становились те же идеи: их глубина, прогрессивность, новизна и т. д. Поскольку произведения виделись отблеском явлений их породивших, анализировались, в основном, не столько сами произведения, сколько внешние по отношению к ним явления. Отсюда пристальное внимание сторонников различных детерминаций искусства (социальной, психоаналитической и др.) к вопросам формирования мировоззрения автора, откликом произведений на актуальные "социальные заказы времени", зависимость произведений от "веяний времени" и т. д.

Таким образом, рассмотрение произведения в парадигме **историческая эпоха - автор - произведение - читатель** стало источником герменевтического подхода к художественному произведению, т. е. художественный текст "расшифровывался" при помощи определенного идеологического, социокультурного или какого-либо иного кода. Поиск соответствующей идейной доминанты и был поиском кода художественного произведения.

Нельзя не признать, что в известной степени такой подход к произведению правомерен (в его содержании действительно есть то, что интересует герменевтику). Однако

\* Краткий обзор основных герменевтических и формалистических школ см. в кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

абсолютизация внехудожественных факторов приводила к недооценке или игнорированию эстетической специфики художественного произведения. Сегодня все больше литературоведов склоняются к мысли о недопустимости одностороннего герменевтического восприятия произведения, не затрагивающего его художественности. Вопрос о национальном, идеологическом, философском началах в искусстве слова — это вопрос о том, как и в какой степени эти внехудожественные факторы стали (или не стали) факторами эстетическими. Если рассматривать любой внехудожественный фактор как таковой, безотносительно к эстетической ассимиляции его художественным произведением, то этот фактор неправомерно считать критерием художественности, сколь бы привлекательными, бесспорными ни были концепции сами по себе. Наличие или отсутствие каких-либо внехудожественных факторов еще не является непосредственным критерием художественности.

Подобный подход отчетливо и последовательно представлен в работах М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург и др. В их работах показано, как этические, социально-психологические, историко-культурные принципы взаимоотношения людей в конкретные исторические эпохи становятся эстетическими, структурными принципами изображения персонажей.

С аналогичным постоянством в истории искусства культивируется иной, прямо противоположный подход к генезису художественных произведений. Всякого рода теории "искусства для искусства", "чистого искусства", "формальные школы", постмодернистская эстетика и т. д. — так или иначе сосредотачиваются на формальной стороне произведений, принципиально игнорируя их идейно-смысловой импульс. Если в одном случае в художнике и его творениях видят прежде всего человека, то в другом считают, что "поэт начинается там, где **кончается** человек" (Ортега-и-Гассет).

Художественное произведение для апологетов "чистого искусства" — это "приключения письма", "прогулка по тексту", утоление "языкового сладострастия" (термины французских структуралистов). Произведение рассматривается исключительно как эстетический феномен, как бескорыстная — безо всякой подспудной мысли — игра словами и приемами. Добро и зло — не более, чем материал в игре. За словами — нет жизни. За словами нет ... ничего. Слова, слова, слова... Бесцельная игра с языком, красота ради красоты провозглашаются целью и смыслом искусства. Произведение отлучают от жизни, от человека и рассматривают как самодовлеющую систему "приемов и средств".

К подобному эстетическому кредо, если его исповедуют художники, можно относиться и "снисходительно". Одно

дело - творческая программа, и совсем другое - творчество. Кредо еще не означает, что "эстеты" не способны создать шедевр; от шедевра "не застрахованы" и художники, во главу угла ставящие гражданские и прочие ценности. В творчестве художники часто нарушают свои же добровольные эстетические табу. Почему так происходит — это особый вопрос, который в предлагаемой работе не рассматривается. Фактом остается то, что в реальной творческой практике не выдерживающие научной критики эстетические программы оборачиваются иногда блистательными литературными достижениями (достаточно вспомнить Набокова).

Однако для литературоведов подобная "эстетическая идеология" означает отдаление от фундаментальной теоретической проблемы: выявить взаимопредставленность реальности в тексте и текста — в реальности. Основное противоречие теории художественного произведения и в этом случае, как видим, решается просто: устранением одного из членов противоречия, а именно — реальности и связанной с ней концепции личности. Если последовательный культ "правдивого" содержания приводит художественную литературу к натурализму и публицистике, а художественные образы превращает в иллюстративно-публицистические, то возведение культа формы в эстетический принцип также разрушает художественность, превращая произведение в бессмысленную "игру словами".

Таким образом, неадекватное восприятие целостной природы художественного произведения неизбежно приводит к перекосам в его трактовке, к односторонней интерпретации художественных явлений.

## 11. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ОБЪЕКТ И СУБЪЕКТ ВОЗДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

В зависимости от того, как мы решаем проблемы генезиса отдельного произведения, мы будем решать и проблемы литературного процесса. Художественное произведение всегда существует как момент движения, а потому выступает как объект и как субъект воздействия **традиций и влияний**. Рассмотрим произведение как звено литературного процесса.

Принципиальный подход к литературным традициям, вытекающий из всего сказанного о произведении, представляется следующим. Все традиции, при всей их разноплановости, можно разделить на два рода. Во-первых, на внехудожественные: мировоззрения, концепции, идеи, условия жизни, характер исторических событий и т. д. и т. п. — словом, все мыслимые импульсы, исходящие через

творческую личность от реальности и так или иначе становящиеся факторами художественности. Традиции эти, в • подавляющем большинстве, относятся к факторам, формирующим личность художника. Зависимость художника от идейных (и прочих) влияний наиболее трудноуловима и труднодоказуема. Влияния такого рода сказываются прежде всего на уровне метода. Метод писателя, безусловно, формируется под воздействием перечисленных факторов. Поэтому приверженцы социальной детерминированности искусства основу литературного процесса видят во внешних, внехудожественных факторах. Отсюда такие "единицы измерения" литературного процесса, как "течение", "направление" (по "идеям", "творческим программам"\*).

Во-вторых, традиции могут выступать как внутрилитературные, прежде всего, как жанрово-стилевые, к которым относятся и всевозможные "приемы и средства". Сторонники формальной школы (в широком смысле) отстаивают ту точку зрения, согласно которой литературный процесс определяется переосмыслением предшествующего творческого опыта, отталкиванием от него (а не от исторически конкретной действительности). В результате литературный процесс оказывается чередой бесконечных модификаций литературных приемов и форм.

Таковы две основные методологические тенденции в понимании генезиса произведений и в истолковании закономерностей литературного процесса, — тенденции, определяющие развитие литературной теории. Выше я уже высказал свое отношение к ним. Подчеркну следующее. В динамике реального литературного процесса верно ориентироваться можно тогда, когда правильно будут указаны и осмыслены источники традиций, а также роль традиций в создании уникальных художественных творений. Одно дело, скажем, влияние на художников слова идей Ницше, совсем другое - стиливой манеры Хемингуэя. Идеи Ницше могут стать основой мировоззрения художника и, далее, отразиться на принципах, обуславливающих поведение его персонажей, могут стать эстетической и структурной доминантой его образов. Такое влияние - всегда важно, оно помогает понять в конечном счете поэтику произведения. Замечу, что источником идейных влияний могут быть не только философы, но и другие писатели, родители, друзья и т. д.

Стилевое заимствование - это восприятие традиций совершенно иного уровня и иной природы. Они также важны для понимания генезиса произведения, но проявляют

\* Поспелов Г. Н. Проблемы исторического... М., 1972.



художественность писателя с другой, "технической" (хотя и не только "технической") стороны.

Например, Солженицын признавался, что во многом заимствовал свой энергичный, динамичный синтаксис из прозы Замятина и Цветаевой. Речь идет именно о синтаксисе, а не о комплексе идей (Лит. газ. № 12 от 27.03.91).

Источник идей, сила их влияния, глубина и характер самих идей - все это лишь предпосылки собственно художественного творчества. Тем более, что художник силен не только сознанием, но и подсознанием. Сложнейший симбиоз сознания, подсознания, психологии, а также способности передачи этого симбиоза порождают целостное художественное творение. Скопировать его - невозможно, скопировать прием - очень просто. Стилистические находки быстро становятся всеобщим достоянием. И сами по себе заимствованные приемы еще нельзя считать печатью эпитонства. Если мы имеем дело с оригинальной личностью писателя, одаренного еще и творческим литературным талантом (способностью фиксировать "строй души" в специфических знаках), то его творчество не воспринимается как вторичное, хотя следы влияния литературных учителей могут быть отчетливо ощутимы. Более того: писатель только тогда становится оригинальным, когда усвоит и переработает духовные традиции и пройдет хорошую литературную школу.

Вопрос о традициях и влияниях - чрезвычайно сложен и многопланов. Влияния могут быть опосредственными, причем объект и субъект творческого воздействия могут разделяться веками. Но не может быть писателей, существующих вне традиций. (Маяковский на вопрос, повлиял ли на него Некрасов, ответил так: "Неизвестно". Точно так же на вопрос о влиянии на них предшественников могли бы ответить многие художники слова.)

Чтобы разговор о литературном произведении был всегда максимально конкретен, необходимо четко обозначить верхний и нижний (см. схему на с. 25) пределы предмета исследования для литературоведения (это имеет прямое отношение и к вопросу о традициях). Мне представляется, что закономерности формирования личности как таковой, становления природной одаренности, "состав" гения, культурологический анализ соответствующего исторического момента и другие подобные вопросы часто выходят далеко за рамки компетенции литературоведов. Это вопросы интерпретации, стоящие на стыке различных научных дисциплин, либо вообще переходящие в зону ведения философии, психологии и т. д. Поэтому я разделяю мнение, согласно которому изучение литературных произведений со стороны их генезиса — задача для литературоведения

хотя и важная, но все же второстепенная по отношению к рассмотрению самих произведений.

С точки зрения литературоведа, интерпретация "идей", минуя эстетический анализ, интерпретация, не нуждающаяся в нем и выходящая непосредственно на идеи — это не только колоссальное обеднение художественного произведения, но и, по существу, подмена предмета исследования. Интерпретация необходима в той мере, в какой она помогает эстетическому анализу. Последний, в свою очередь, не самоцель, а "инструмент" для квалифицированной интерпретации.

Интерпретация представляет собой момент связи и перехода одной формы общественного сознания в другие. Граница между литературоведением, историей и философией прозрачна, условна. Однако в интересах истины важно не потерять свой предмет исследования, важно видеть момент взаимоперехода.

Конечно, так называемая философская критика, представленная иногда блестящими именами (А. Н. Бердяев и др.), имеет право на существование. Но цель ее — "измерить" глубину идей как таковых, вписать их в особый — философский — контекст. Такого рода критика мало озабочена поэтикой, собственно эстетической стороной дела. И сколь бы ни был глубок Бердяев в оценке идей Достоевского, труды философа не заменяют исследований литературоведов. Достоевский-художник имеет и эстетическую грань — столь же автономную, сколь и высказанные им религиозно-философские идеи. Образцом квалифицированного подхода к творчеству Достоевского с точки зрения литературоведа является, скорее, работа Бахтина.

Точка отсчета для литературоведа — личность писателя, воплотившаяся в созданных им произведениях. А личность писателя всегда преломляется через принципы обусловленности поведения героя. Иначе говоря, исследователю важно то, что может быть доказательно отнесено к формированию эстетической стороны метода.

Верхний предел очень подвижен. Научные биографии писателей, документальные свидетельства современников, исследования философов, политологов и т. п. в каждом конкретном случае могут быть по-разному необходимы. И все же — как действительно формировалась личность писателя, каковы были действительные стимулы творчества, кто действительно (и почему) сумел повлечь на творчество — на эти и подобные им вопросы не всегда можно получить определенные ответы (и в этом, в частности, проявляется относительность литературоведческих знаний). Околonaучные версии и прогнозы часто утрачивают связь с наукой, становясь беллетристикой.

Поэтому ни с точки зрения сторонников внехудожественного "первотолчка" творчества, ни с точки зрения "формалистов" невозможно исчерпывающе или хотя бы достаточно полно понять генезис сложных литературных феноменов. В различных случаях могут быть различные определяющие в клубке разноплановых традиций. Всякий литературный процесс имеет столько составляющих (в каждом случае — разных), что выработать универсальный подход невозможно. Надо отчетливо понимать, что отмеченные нами закономерности могут в разных случаях давать прямо противоположные результаты. Но отменить эти закономерности также невозможно. Все искусство историка литературы заключается в том, чтобы каждый раз конкретно их прилагать к исторически конкретному моменту национального литературного процесса.

Принцип "новое - хорошо забытое старое" - из банальности часто превращается в искусстве в сущность творческого процесса. Поскольку произведение - целостность, то любая принципиальная модификация содержательного момента приводит к перестройке всего целого. Эволюция типа "лишних людей" в русской литературе XIX века хорошее тому подтверждение.

Такова диалектика традиций и новаторства в литературе. Невозможно обойти или отбросить фундаментальные творческие закономерности. Относительная сводимость творчества писателей к определенным общим исходным посылкам, так или иначе затрагивающим образную концепцию личности, является принципиальной основой различных типологий: художественных систем, течений, направлений, творческих методов, стилей.

Современная литературоведческая наука активно занимается проблемами генезиса литературных произведений. Один из ее разделов - **компаративистика** или **сравнительное литературоведение** - специально изучает инокультурные воздействия (как стилевые, так и духовно-содержательные). Таким образом, в ее ведении только один источник генезиса. Компаративистика акцентирует момент разомкнутости художественного произведения в мир, позволяет видеть произведение, да и творчество писателей в целом, не только в рамках национальной литературы, но и в качестве субъекта регионального и - шире - мирового литературного процесса. Сопоставления на уровне **метода**, установление **стадиальной общности** развития литератур порождает такие единицы измерения "межлитературной общности", как течение, направление, художественная система. Романтизм, классицизм, реализм и т. д. ~ понятия, применимые не только к отдельным национальным литературам, но и к стадиям (эпохам)

литературного развития регионов и человечества в целом.

Художественное произведение, имея в виду вышесказанное, обнаруживает как бы два разных аксиологических измерения: по шкале национальной литературы и по шкале мирового литературного процесса. Совершенно правомерны поэтому понятия "мировой" и "национальной" классики. К этому вопросу мы еще вернемся в главе 15.

На самом деле всякое выдающееся произведение - перекресток различных влияний: личностных, национальных и межнациональных. Художественное произведение, если уж быть совсем точным, содержит в себе следы всех различных по времени контактов, следы всех цивилизаций, следы пути всего человечества и, одновременно, следы индивидуальной личности. Возникновение компаративистики - симптоматично. Фактически это признание важности не только межличностных, национальных, но и межнациональных факторов формирования духовного содержания. Компаративистика призвана заниматься культурологической проблематикой литературоведения. Однако абсолютизация какого-либо одного фактора недопустима. Необходимо всякий раз говорить о равновесии разнонаправленных факторов, имеющих разную "комплементарность", т. е. разную степень предрасположенности к целостным образованиям.

В последние годы в компаративистике все более авторитетным становится целостный подход к художественной литературе - и на уровне отдельного произведения, и на уровне литературного процесса. Появление таких терминов, как "межлитературная общность", свидетельствует о подходе к "литературным зонам", к "литературным регионам" (термины Дюришина) как к целостности, не поддающейся одномерному расчленению. Основной методологии сравнительного литературоведения должно стать сопоставление не систем и тем более не элементов систем, а целостных, неделимых, не поддающихся локализации уровней — художественных произведений, творческих судеб художников в целом, историй отдельных национальных литератур, межлитературных общностей, в совокупности составляющих целостность иного порядка — мировую литературу. Именно потому, что мы имеем дело с целостными объектами, предметом компаративистики не могут быть взятые сами по себе "истории идей" или истории "миграций" сюжетов, мотивов и т. д.; прежде всего предметом должна стать сама логика развития национальных литератур и тенденции развития мировой литературы с учетом максимума разнонаправленных факторов.

Итак, компаративистика как исследование взаимодействий в литературных регионах пока не ставит себе

целью исследовать **весь спектр и контекст влияния**, установить все источники генезиса произведений. Между тем, только целостный подход к генезису произведений позволяет составить объективную картину укорененности произведения в индивидуальном и, далее, в общественном сознании народа, региона, эпохи, человечества.

## 12. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

Художественную целостность можно прочесть в системе **реальность — автор — произведение — читатель**, рассматривая произведение как объект восприятия и изучая закономерности восприятия. Субъектом в данном случае является читатель. Вне читателя как заключительного звена системы произведение жить не может. В этой системе реализуется идеологический потенциал искусства.

Поскольку художественное содержание произведения интегрирует в себе все формы общественного сознания, оно может быть объектом рассмотрения с позиций любой формы общественного сознания. Произведение можно рассматривать с позиций социологии, психологии, педагогики, криминалистики и т. д. Такое **прикладное** рассмотрение произведений искусства, сужение его до одного-двух прагматических аспектов можно сразу же исключить из своего поля зрения: это всего лишь использование иллюстративного потенциала произведений. Художественные образы теряют свою глубину и по функции низводятся до иллюстративно-публицистических. К Л. Толстому можно отнести как к "зеркалу русской революции", к Бальзаку - как к кладезю политико-экономических премудростей (я имею в виду суждения об этих писателях, высказанные соответственно В. И. Лениным и К. Марксом).

Нас будет интересовать восприятие культурного потенциала искусства в наиболее актуальных и, так сказать, оправданных аспектах.

Во-первых, поскольку художественное произведение так или иначе представляет мирозерцательную программу, его можно рассматривать в **широком культурном контексте**. Личность, как мы помним, — ансамбль социальных отношений. Следовательно, чтобы объяснить конкретную личность, надо рассмотреть социум. История развития личности (и общества) - это история закономерной замены одних "систем ориентации и поклонения" другими. Поэтому история литературы - это своеобразная история выработки и освоения новых взглядов на мир, это и история философии, и философия истории - но только в

образах. Широкий культурологический взгляд на художественное произведение уместен там, где необходимо: когда осмысливаются все формы общественного сознания в их единстве. Такому взгляду, однако, присуще игнорирование собственно художественной специфики произведения (о чем я уже говорил). В качестве носителя широкой культурной информации произведение может быть предметом гражданской истории, эстетики, философии и др. Еще раз: речь идет не просто о наличии всех форм общественного сознания, но о попытке связать их в цельную мировоззренческую систему. Так, исследуя эстетическую специфику метода классицизма, мы вынуждены были выводить ее из особенностей общественного сознания того времени (с. 41).

Во-вторых, следует особо выделить область межличностных отношений — зону, где формируются и реализуются нравственные установки личности. Этот уровень, в частности, имеет колоссальное прикладное — воспитательное — значение.

В-третьих, поскольку все идеи реализуются через поступки личности, очень много информации связано с психологическим уровнем человека. Давно замечено, что классическая литература создала универсальный набор типажей: как телесных (соматических), психологических (типология темпераментов), так и личностных (морально-социальная и мировоззренческая типология). Все интуитивное знание о человеке, ставшее предметом науки в самое последнее время, давно было в поле зрения писателей. Художники всегда умели разглядеть личность индивидуума за его внешностью, через внешнее передать его внутреннюю суть. Причем, истинную личность, а не кажущуюся. Любая научная классификация внешностей и темпераментов легко находит свое соответствие в художественной литературе. Я уже не говорю о типах личности, которые ярко воплощает каждое классическое произведение. Понятно, что без психологии ни о какой целостности человека говорить невозможно.

Резюмирую. Мне кажется глубоко верным следующее суждение: не каждый великий психолог может стать писателем, но каждый великий писатель — это великий психолог. Самоактуализация в психологическом плане настолько значима для читателя, что может быть выделена как особый уровень восприятия произведения. Характерно замечание Юнга: для психолога гораздо интереснее "сочинения весьма сомнительной литературной ценности", нежели выдающиеся психологические романы. "Такой роман, если его рассматривать как замкнутое в себе самом целое, объясняет себя самого, он есть, так сказать, своя собственная психо-

логия..."\* В таких произведениях вся работа за психолога уже проделана, они изначально строятся на психологическом замысле. Этот замысел часто бывает интересен даже сам по себе.

В-четвертых, отмечу собственно эстетический уровень. Здесь важно уже воспринимать все богатство содержания через стиливое совершенство. Причем, эстетическая образованность читателя позволяет видеть все уровни. А способность их видеть позволяет вполне оценить художественное качество произведений.

Вероятно, можно выделить и иные уровни восприятия произведения. Я попытался выделить главные.

Изложенная теория литературного произведения позволяет рассматривать воспринимающее сознание как сотворческое, т. е. рассматривать читателя как "пассивного" писателя. (Писатель, в известном смысле - первый "читатель" своих произведений, "активный" читатель. Механизм эстетического восприятия, во всяком случае, идентичен.)

Если принять это во внимание, станут ясными многие парадоксы восприятия литературы "массовым" читателем, широкой публикой. Элитарные концепции искусства всегда лишь фиксировали тот очевидный факт, что художественное произведение может быть максимально полно воспринято только знатоками, ценителями искусства. В идеале - его творцами. На механизмы "сотворческого сопереживания" обращалось гораздо меньше внимания. Теория целостности художественного произведения позволяет акцентировать важные в этом смысле моменты.

Что происходит с духовно и эстетически неразвитым сознанием, когда оно воспринимает произведения высочайшего, классического уровня?

Когда обыденное сознание воспринимает философски упорядоченное духовное содержание, то первое стремится максимально упростить второе.

Такие читатели видят в произведении "слепок" с жизни, жизнь как таковую, анонимный аналог жизни. Они активно сопереживают герою, сочувствуют ему, относятся к происходящему так, словно это случилось на самом деле. Читатель общается с героем, но не с автором. Это означает, что читатель воспринимает прежде всего сюжет и ярко выраженное эмоционально-оценочное отношение (т. е. психологический и идеологический подтексты образа). Композиция, сложная субъектная организация, тончайшая и многозначная детализация, изощренные изобразительные и выразительные языковые средства - словом,

\* Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке //Собр. соч. Т. 15. С. 126.

все те уровни, которые засоряют сюжет и прямую авторскую оценку и тем самым "мешают" получать удовольствие от произведения, просто-напросто редуцируются. Момент сопереживания полностью вытесняет момент сотворчества. Ничего удивительного нет в том, что детективное и мелодраматическое чтение массовому потребителю было и будет предпочтительнее серьезной литературы, чтение которой всегда является не развлечением, не элементарной психотерапией, а сложным, неоднозначным актом самоактуализации, напряженной работой рефлектирующего сознания. Чем более развита личность читателя (в том числе и в эстетическом отношении), тем более он ценит момент сотворчества. В этом случае детализирующие слои и формально-языковые средства никак не останутся без внимания. Наоборот: информация, расположенная на этих "скрытых" уровнях, становится наиболее актуальной.

Утверждение, гласящее, что "в каждом писателе сидит читатель, а в читателе — писатель" можно обострить до степени парадокса: читатель может быть даже более одарен как художник, чем писатель. Они различаются только одним: читатель лишен семиотической способности передавать в определенной знаковой системе сотворенный им внутри себя мир. С учетом сказанного следующая мысль уже не кажется столь парадоксальной: гениальные писатели существуют потому, что существуют гениальные читатели. Такие читатели и писатели если и не равновеликие, то вполне сопоставимые по масштабу **личности**. "Сотворческое сопереживание" - привилегия творчески одаренных натур, личностей, прошедших, кроме того, большую эстетическую школу. Одной выучки, к сожалению, недостаточно, чтобы сформировать "грамотного" читателя. Поэтому понятия "читательская элита" и "массовый читатель", "классика" и "массовая литература" не следует считать плодом снобистского отношения к искусству, выдумкой "аристократов" от искусства. Отмечу, однако, что названные категории читателей и произведений не разделены непроходимой пропастью, они общаются между собой. Иногда граница между ними может стать условной.

Мне кажется, что часто духовные взлеты порождаются желанием вырваться из трясины пошлости, низкого вкуса, желанием преодолеть несовершенство жизни, человека, отыскать достойный путь. Надо "благодарить" плохую литературу хотя бы за то, что она становится фактором появления литературы хорошей. "Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда" (А. А. Ахматова) — это



очень похоже на истину. Эстетический снобизм и эстетический примитивизм — две стороны одной медали. Абсолютизация любой из них свидетельствует о потере целостности человека.

Подход к художественному произведению как к системно организованной иерархической структуре, как видим, способен многое прояснить и в закономерностях читательского восприятия, в историко-функциональной стороне существования литературных произведений. Мысль Сартра "мы читаем роман, роман читает нас" - вполне справедлива. Художественное произведение так или иначе подразумевает наличие читателя, рассчитано на воздействие на иное личностное сознание. В некоторых случаях литература способна оказать значительное влияние как на индивидуальное, так и на общественное сознание. Однако вопросы прагматического воздействия литературы на личность, на формирование общественного сознания — это также вторичная для литературоведов задача, это вопросы психологов, педагогов, социологов и т. д.

Почему одни люди являются талантливыми и даже гениальными читателями, а другие — бездарны? Можно ли развить читательский талант или он дается нам от рождения? Каждый ли способен стать личностью? Почему так мало личностей, и что надо делать для того, чтобы их стало больше? И стоит ли к этому стремиться? Какова роль произведений искусства в духовном становлении личности, нации, человечества? Эти и подобные им вопросы не являются литературоведческими.

Здесь располагается нижний "предел" предмета исследования для литературоведа. "Социология литературы" — это уже не столько литературоведческая, сколько социологическая дисциплина.

### 13. ПСИХОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ

Интерес к душевной жизни человека, иначе говоря, психологизм (в самом широком понимании) в литературе присутствовал всегда. Это вполне естественно. Психологическое (душевное) - один из уровней личности, и миновать его, исследуя личность, никак невозможно. Все, что связано со способами проявления, реализации личности всегда имеет психологический аспект.

Что же, однако, конкретно понимается под психологизмом в литературе?

Психологизм в литературе может иметь по крайней мере три разных аспекта, в зависимости от того, что считать объектом исследования: психологию автора, героя или

читателя. Искусство нельзя рассматривать как подраздел психологии. Поэтому "...только та часть искусства, которая охватывает процесс образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть, наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения"\*.

Психологию творчества и психологию восприятия искусства я сразу же исключаю из сферы моего анализа. Нас будет интересовать "психология героя" - в той мере, в какой она будет составлять "собственное существо искусства". Психоанализ не может быть анализом художественного произведения. Это анализ сферы психической, но не духовной. Нам важна не технология процесса творчества и технология его восприятия (вытеснение бессознательного, прорывы его, влияние бессознательного на сознание, переход одного в другое и т. д.), а результат: нечто имеющее духовную ценность, сотворенное по законам красоты. Нас будет интересовать психология героя как способ передачи духовности в литературе, срастание и переход психологической структуры в эстетическую.

Таким образом, под психологизмом я понимаю исследование душевной жизни героев в ее глубинных противоречиях.

Существование терминов "психологический роман", "психологическая проза" заставляет еще более конкретизировать понятие психологизма в литературе. Дело в том, что упомянутые термины закрепились в литературоведении за произведениями классической литературы XIX-XX вв. (Флобер, Толстой, Достоевский, Пруст и т. д.). Значит ли это, что психологизм появился только в XIX веке, а до этого психологизма в литературе не было?

Повторю: интерес к внутренней жизни человека у литературы был всегда. Однако психологизация литературы в XIX веке достигла невиданных масштабов, а главное - качество реалистической психологической прозы стало принципиально отличаться от всей предшествующей литературы. Как видим, интерес к внутренней жизни и психологизм — понятия далеко не тождественные.

Реализм как метод создал новую, совершенно необычную, структуру персонажа. Дореалистическая эволюция структуры литературного героя вкратце была такова. Начну с того, что процесс проникновения концепции личности из жизни в литературу был всегда (как и обратный

\* Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. М., 1992.

процесс). Однако в разные эпохи по-разному понимали соотношение искусства и действительности, располагали разными принципами эстетического моделирования личности. Дореалистические принципы моделирования личности так или иначе искажали, упрощали реальность. Исторически разные формы персонажеобразования — это, если угодно, различные принципы искажения действительности в соответствии с преобладающим мирозерцанием, это всегда абсолютизация какого-то свойства, качества. Поиск модели личности, в которой противоречиво сосуществовали бы противоположные качества, привел к появлению реализма.

Архаическая и фольклорная литература, народные комедии создали **персонаж-маску**. За маской была закреплена устойчивая литературная роль и даже устойчивая сюжетная функция. Маска являлась символом определенного свойства, и подобная структура персонажа не способствовала исследованию свойства как такового.

Для выполнения этой задачи потребовалась иная структура персонажа — тип. Классицизм окристаллизовал то, что можно назвать "социально-моральным типом" (Л. Я. Гинзбург). Лицемерие Тартюфа, скупость Гарпагона ("Скупой" Мольера) — свойства моральные. "Мещанин во дворянстве" — тщеславен. Но в этой комедии социальный признак затмевает моральный, что и отражено в заглавии. Таким образом, в комедии основной принцип типизации — преобладающее морально-социальное свойство. И этот принцип - при доминировании одного из двух начал - плодотворно работал в литературе в течение веков, включая ранний реализм. Даже у Гоголя, Бальзака, Диккенса мы находим социально-моральные типы. У Гоголя на первый план выступает моральное значение (гоголевские типы: Ноздрев, Хлестаков, Собакевич, Манилов и т. д.), а у Бальзака — социальное (Горио, Растиньяк и др.).

Подчеркну: личность в условных, дореалистических системах отражается не через характер (его еще нет в литературе), а через набор однонаправленных признаков или вообще через один признак.

От типа шла прямая дорога к **характеру**. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Характер всегда начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов. При этом "базовый тип" в характере не размывается до аморфности (он всегда просвечивает сквозь характер), однако резко усложняется иными "типическими" свойствами. Характер, таким образом, представляет собой набор разнонаправленных признаков при ошутимом организующем начале одного из них. Иногда достаточно сложно обнаружить грань, за которой кончается тип и начинается характер. В "Обломове", например, очень ошутим принцип социально-

моральной типизации. Лень Обломова — это помещичья лень, обломовщина — социально-моральное понятие. Энергия Штольца — это качество немца-разночинца. Тургеневские персонажи — рефлектирующие дворяне-либералы, разночинцы — в гораздо большей степени характеры, чем типы. Характер, как мы помним, социальная прописка личности, внешняя оболочка, но не сама личность. Характер формирует личность, и при этом формируется ею сам. Характер — это уже индивидуальное сочетание психологических признаков. Развитые многомерные характеры потребовали психологизма для своего воплощения.

Характеры классицизма хорошо знали противоречия душевной жизни. Противоречия между долгом и **страстью** определяли интенсивность внутренней жизни героев классицистских трагедий. Однако колебания между долгом и страстью не стали психологизмом в современном понимании этого термина. "Бинарный" принцип душевных противоречий имеет "формально-логическую основу" (Л. Я. Гинзбург). Страсть и долг разделены и взаимонепроницаемы. Долг исследуется как долг, страсть — как страсть. Умозрительное их противопоставление обуславливало рациональный способ исследования. Рациональная поэтика и к душевной жизни подходит рационально. "Бинарность" не стала "единством противоположностей", формальная логика — диалектической. Человек, рационалистически понятый, не был еще целостной личностью. Для этого надо было формально-логическую обусловленность противоречий заменить динамической, диалектической.

Точнее было бы иметь в виду под психологизмом исследование диалектики душевной жизни в ее обусловленности диалектикой жизни духовной. Без диалектики интерес к психологической жизни есть, а "психологизма" — в его специфическом, принятом в литературоведении значении — нет.

Итак, психологизм связан прежде всего с многомерностью характера, формирующегося одновременно и средой, и личностью. Это оказалось возможным и необходимым по следующим причинам. Реализм, как уже упоминалось, вырос из пафоса объяснения жизни, из убеждения в том, что существует реальная, земная, постижимая обусловленность поведения героя. Сама обусловленность во многом и стала предметом изображения в реализме. Вершина реализма — творчество Л. Н. Толстого. Его можно рассматривать как энциклопедию психологической жизни людей различных социальных слоев и жизненных ориентации: психологических жестов (внутренних и внешних), психологии речевого поведения. Именно он "довел до предела реалистическую обусловленность — и в самых ши-

роких ее социально-исторических очертаниях, и в микроанализе самых дробных впечатлений и побуждений"\*.

Это означает, что личность, как понимала ее психологическая проза, состоит уже не из одного или нескольких свойств, которые и определяют поведение. Личность зависит от множества факторов одновременно. Человека одолевает "**путаница**" мыслей и чувств, в которой, по словам чеховской героини, "так же... трудно разобраться, как сосчитать быстро летящих воробьев" ("Несчастье").

Человек ведет себя загадочно. Чтобы разгадать эту загадку, надо установить зависимость его поведения от многочисленных **мотивов и мотивировок**, которые и ему самому не всегда ясны\*\*. Деятельность человека становится полимотивированной.

Перед нами совершенно оригинальная концепция личности. Вначале интуитивно, а потом (у Толстого) совершенно сознательно писатели начинают выделять три уровня человека, о которых было сказано в главе о личности (гл. 2): уровень телесный, являющийся сферой первичных биологических влечений; уровень душевный, психологический, тесно связанный с социальными ценностями, с правилами жизни; уровень духовный, собственно человеческий, зависимый от первых двух, но при этом свободный, и даже определяющий первые два. Знаменитая толстовская "диалектика души", "текучесть сознания" есть не что иное, как **перекрещивание** мотивов разных сфер. А перекрещивание мотивов, борьба их возможны благодаря тому, что "психологическая проза" раньше психологии открыла **механизмы порождения и функционирования** различных мотивов поведения, а именно: поведение определяется не только сознанием, но и подсознанием. В дореалистической литературе мотив и поступок были связаны прямо, недвусмысленно: обманщик — лжет, злодей — интригует, добродетель — кристально чист в мыслях и поступках.

В центре психологического анализа оказались противоречия между мотивом и мотивом, мотивом и поступком, неадекватность поведения и желаний, влечений. Психологический анализ был призван вскрыть бесконечно дифференцированную обусловленность поведения. А сейчас и наука активно изучает иерархию мотивов, предлагает различные "принципы шкалирования мотивов"\*\*\*.

\* Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 82.

\*\* Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С. 200-206.

\*\*\* Там же. С. 203.

Но не психологический механизм как таковой, как конечная цель оказался в центре внимания реалистической прозы. Он помогал по-новому ставить и решать нравственные, духовные проблемы. (Кстати, интересно отметить такую закономерность: крупнейшие психологи XX века — Фрейд, Фромм, Юнг, Франкл и др. - не случайно приходили к философии. Они установили зависимость психологии от "систем ориентации и поклонения". Франкл даже основал новое направление в науке — логотерапию, цель которой - излечивать собственно психические заболевания духовной терапией. Новое понимание человека, отношение к нему не как к типу, а как к характеру, к многоуровневой личности, в корне изменило поэтику психологической прозы.)

Кардинальный признак социально-морального типажа — свойство - есть результат внешнего восприятия персонажа. Однозначная формула типажей — это взгляд со стороны. Однако то, что извне есть свойство, поступок изнутри есть процесс, мотив. Психологический анализ заменил изображение извне изображением изнутри, "...аппарат психологического анализа он (роман XIX века — А. А.) устанавливает как бы изнутри, чтобы увидеть душевные явления такими, какими они предстали бы человеку в процессе самонаблюдения. Изображение изнутри (в сочетании с новым принципом обусловленности) изменило этический статус романа. Не потому, что анализ отменял зло, но потому, что изнутри зло и добро не даны в чистом виде. Они восходят к разным источникам, приводятся в движение разными мотивами"\*.

Толстой стал показывать дурные мысли хороших людей - и хорошие мысли дурных людей. Моральные качества человека оказались не раз и навсегда данными свойствами, а динамичным **процессом**. Добро у Толстого становилось добром только побеждая зло, противостоя ему. Без зла существование добра стало немислимо. Единство противоположностей у Толстого действительно стало источником внутреннего развития, духовного роста героев.

Такой подход в принципе позволяет объяснить в человеке все. Человек оказался способен свою слабость превращать в силу, силу — в слабость. Принципы обусловленности поведения героя, рассмотренные сквозь призму психологизма, стали обнаруживать за своей простотой бесконечную сложность. Попробуем обозначить доминантные принципы поведения такого сложнейшего героя Толстого, каким является Пьер Безухов. Коротко их можно сформулировать приблизительно так: поиски универсальной

\* Гинзбург Л. Я, О психологической прозе. Л., 1977. С. 426.

истины, единого начала, способного объяснить все факты, все необъятные явления бытия, поиски единого всеобъемлющего смысла, который выводился из реальности реальным человеком. Задача Безухова настолько "проста" (капля!), что требует исследования океана (войны и мира). Кстати, образ капли и глобуса-океана, наиболее органично выявляющий связь всего со всем, прямо присутствует в романе Толстого.

Множественно отраженная целостность — вот направление пути Петра Кирилловича. Конца у этого пути нет, как нет, по существу, и начала. Целостность человека (единство рационального и иррационального в нем) продемонстрирована в романе во множестве вариантов. Фактически, дан весь спектр от полюса рационального (немецкие генералы, Наполеон, старый князь Николай Андреевич Болконский, Андрей Болконский) до постепенного перехода к полюсу иррациональному, интуитивному (Кутузов, княжна Марья, Николай Ростов, Платон Каратаев). Кульминационное, гармоническое начало, уравнивающее полюса, представлено Безуховым (мужской вариант) и Наташей Ростовской (женский вариант). Выборка имен, разумеется, только обозначает тенденцию, а отнюдь не исчерпывает всех персонажей романа того или иного плана.

Целостность человека пронизывает целостности иного порядка: целостность семьи, города, нации, человечества (мира). Как можно было Безухову (а вместе с ним и повествователю, и Толстому) решить такую библейской сложности задачу?

Безухов отыскивал то, что только и может помочь выстроить мировоззрение: он нашел методологию. "Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. — Нельзя соединять мысли, а **сопрягать** все эти мысли — вот что нужно! Да, **сопрягать надо, сопрягать надо!**" — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос. Сопрягать — значит видеть опосредованную связь всего со всем в этом мире. Сопрягать — значит мыслить диалектически. Вот зачем понадобилась Толстому личность в истории и история в личности.

"Война и мир" уже в самом заглавии содержит единство противоположностей, целостность. Заглавие романа — кратчайшая формула реальности. К идиллической гармонии, по Толстому, ведет тяжкий путь драм и трагедий. Иного пути к гармонии — нет.

Если представить себе задачу Толстого, продиктованную

новым видением человека, то становится ясным, что психологизм невозможно трактовать только как новый арсенал поэтических средств. Психологизм вначале стал новой философией человека, его мировоззренческой и нравственной структурой, и только потом уже - эстетической. "Переживание мыслей" становится основным стержнем Безухова. Мотивы разных сфер подчиняются духовным запросам свободной личности. Литература не изменила себе: она по-прежнему интересуется личностной проблематикой. Но в динамической структуре личность предстала текучей, несущей в себе добро и зло одновременно.

Говоря о психологизме в литературе, невозможно хотя бы бегло не коснуться творчества Достоевского. Оно во многом, казалось бы, противоречит сказанному о сущности психологизма.

Не затрагивая генезиса "романа идей" Достоевского, отмечу, что не типы и характеры стали его основой. Известно, что Достоевский отрицал социальный детерминизм. Среда, по Достоевскому, никак не могла "заесть" то, что является сущностью человека. Личности героев писателя не формируются характером, а характер мало зависит от обстоятельств. Личность у Достоевского предельно автономна, независима от среды. Психологизм писателя не вскрывает связь личности — характера — обстоятельств, а вскрывает непосредственно ядро личности. Для Достоевского, предтечи модернизма, главным было метафизическое понимание свободы воли. Поведение героя почти напрямую определяется идеей. "Экзистенциальные дихотомии", говоря словами Фромма, составляют основной комплекс идей его персонажей. Предпосылки, определяющие поведение человека, лежат не в сфере биологической или социально-психологической, хотя его герои не лишены и этого контекста. Он сдирал все покровы с личности - социальные, кровно-родственные, психофизиологические - и докапывался до самого ядра личности.

**Мысль** превращается у героев Достоевского в идею. Идеи, в отличие от мыслей, чреватые волевым импульсом, они толкают к действию. Вот почему все события в романах обусловлены идеями.

Возникает вопрос: следует ли считать романы идей Достоевского психологическими романами в том смысле, какой мы вкладывали в это понятие, говоря о романах Толстого? Герои-идеи, герои-символы Достоевского в корне отличаются от героев "из плоти и крови" Толстого.

Во всяком случае, не вписывая характер в среду, не выводя особенности личности из среды, Достоевский оснастил свои романы совершеннейшей "психологической техникой". Одновременные и разнонаправленные побуж-



дения человека — через подсознание - управляют поведением его персонажей. "Диалектика идей" в романах Достоевского реализуется через психологическую структуру персонажей. Это и сформировало конкретно-историческую сторону метода писателя.

Разъяснив свое понимание сущности психологизма в литературе, перехожу к вопросу о формах и способах его передачи. Тип психологизма — это способ реализации этической и — шире — мировоззренческой программы. Следовательно, сам психологический механизм, воплощающий этические нормы и идеалы, является, конечно, характеристикой метода. Ведь психологический механизм выступает как принцип обусловленности поведения героя. А вот средства передачи конкретного психологического механизма — это уже уровень стиля. Так протягивается ниточка от метода к стилю, и психологическая структура персонажа оказывается, с одной стороны, этической (в содержательном плане), с другой — эстетической структурой (в плане формализации содержания).

К основным стилевым уровням, носителям психологизма, относятся, в первую очередь, речь и деталь, передающие состояние персонажа, а также сюжет, отражающий поведение, действие.

Вероятно, можно типологизировать виды психологического анализа по различным исходным основаниям. С моей точки зрения, существуют две основные формы психологического анализа: "открытый психологизм" и "тайный психологизм". (Терминология, опять-таки, может быть разной. Автор следует традиции русской филологической школы. См. с. 43.) Открытый психологизм — это и есть "речевой психологизм". Где же, как не в речи героев, могут наиболее адекватно отразиться глубинные психологические процессы? Основные формы речи персонажей были указаны на с. 61—63. В тайном психологизме внутреннее состояние героев передается преимущественно через деталь (с. 59—60). Чаще всего эти два типа психологизма сочетаются по принципу дополнительности: герои не могут только думать и говорить или только действовать молча.

В заключение отмечу, что на творчестве Толстого развитие психологизма не завершилось (как, впрочем, не с него оно и началось). Поскольку сам психологизм является лишь посредником, осуществляющим прямую и обратную связь между "системами ориентации" и поведением, то изменения в мировоззрении непосредственно сказываются на типе психологизма. Интеллектуальный психологизм Пруста, Джойса, попытки "абсурдизировать" мир и растворить в нем человека значительно видоизменили психологизм. Психический процесс как таковой начинает привлекать

художников в XX веке. Духовные же искания человека отходят на второй, если не на третий, план.

Поражает то, что лишь к середине XX века гуманистическая "философская психология" смогла рационально объяснить то, что Толстой понял уже в середине XIX века. Потрясающие открытия Толстого удивительно современны. Оставляя в стороне его этическую программу, замечу, что XX век лишь обострил и довел до крайности такие открытия Толстого, как феномен подтекста, иррациональный внутренний монолог. Однако диалектическая целостность человека была при этом утрачена.

#### 14. НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Для того, чтобы выделить национальное, его функции и способы выражения в литературно-художественном произведении, необходимо определить, во-первых, что следует иметь в виду под национальным, и, во-вторых, как понимать произведение, какова его природа. О последнем было сказано достаточно для того, чтобы можно было перейти к первому.

- Прежде всего следует отметить, что категория национального, будучи не собственно эстетической категорией, требует рассмотрения в различных плоскостях. Важно сосредоточиться на тех из них, которые могут иметь непосредственное отношение к художественному произведению. Предмет моего рассмотрения — не столько национальное как таковое, сколько национальное в литературно-художественном произведении.

Вопрос о национальном в литературе также следует рассматривать с учетом специфики эстетического как формы общественного сознания. Национальное само по себе не является формой общественного (следовательно, и индивидуального) сознания. Национальное является определенным свойством психики и сознания, свойством, которое "окрашивает" все формы общественного сознания. Само по себе наличие у человека психики и сознания, естественно, внешне национально. Внеациональной является также способность к образному и научному мышлению. Однако художественный мир, сотворенный образным мышлением, может иметь ярко выраженные национальные черты. Почему?

Национальная самобытность складывается из социокультурных и нравственно-психологических особенностей (общности трудовых процессов и навыков, обычаев и, далее, общественной жизни во всех ее формах: эстетической, нравственно-религиозной, политической, правовой и др.), которые формируются на основе природно-климатических и

биологических факторов (общности территории, природных условий, этнических особенностей и т. д.). Все это приводит к возникновению национальной характерности жизни людей, к возникновению национального менталитета (целостного комплекса природно-генетических и духовных свойств). Исторически формируются национальные характеры (также, замечу, целостные образования). Как же они воспроизводятся в литературе?

Посредством образной концепции личности. Личность, будучи индивидуальным проявлением общечеловеческой духовности, в значительной степени приобретает индивидуальность как национальную характерность. Национальная самобытность, не являясь формой общественного сознания, — феномен, по преимуществу, психологический, приспособительный, адаптационный. Это способ и инструмент приспособления человека к природе, личности - к обществу. Поскольку это так, наиболее адекватной формой воспроизведения национального стал образ, образная концепция личности. Природа образа и природа национального как бы резонировали: и то, и другое воспринимаются прежде всего чувственно и являются целостными образованиями. Более того: существование национального возможно именно — и исключительно — в образной форме. Понятия в национальной самобытности не нуждаются.

Что же конкретно в структуре литературного образа является содержательностью и материальным носителем трудноуловимого национального духа? Или: что представляют собой национальные смыслы, и каковы способы их передачи?

Материал для лепки "духа", т. е. арсенал поэтических образных средств, заимствовался человеком из среды обитания. Чтобы "прописаться" в мире, очеловечить его, возникла необходимость с помощью мифологии населить его богами, часто антропоморфными существами. При этом материал мифологии - в зависимости от типа формирующейся цивилизации: земледельческой, скотоводческой, приморской и т. д. - был разным. Образ мог быть скопирован только у окружающей действительности (флоры, фауны, а также неживой природы). Человека окружали луна, солнце, вода, медведи, змеи, березы и т. д. В прахудо-жественном мифологическом мышлении все образы обрастали специфическими символическими планами, бесконечно много говорящими одной этнической группе и почти лишенными информативности для другой.

Так формировалась национальная картина мира, национальное устройство зрения. Целостное единство принципов организации национального материала с опорой на какие-либо характерные для национальной жизни доминанты

можно назвать национально-художественным стилем мышления. Становление такого стиля сопровождалось кристаллизацией литературных традиций. Впоследствии, когда эстетическое сознание приобрело высокоразвитые формы, национальный менталитет для своего воспроизводства в словесно-художественной форме потребовал специфических средств образительности и выразительности: круга тем, героев, жанров, сюжетов, хронотопа, культуры детали, языковых средств и т. д.

Однако специфику образной ткани еще нельзя считать основой национальной содержательности. Национальное, присущее в том числе и индивидуальному сознанию, является ничем иным как формой "коллективного бессознательного" (К. Г. Юнг).

Я считаю, что Юнг в своей концепции "коллективного бессознательного" и его "архетипах" максимально близко подошел к тому, что может помочь разобраться в проблеме национального смысла в художественном произведении. Приведа слова Гауптмана: "быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало праслово", Юнг пишет: "В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому прообразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?"\*

Если нас, литературоведов, будет интересовать национальное в произведении, наш вопрос, очевидно, будет сформулирован идентично, однако с одним непременным дополнением: какова эстетическая структура этого образа? Причем наше дополнение смещает акценты: нас не столько интересует смысл коллективного бессознательного, сколько художественно выраженный смысл. Нас интересует связь типа художественности со смыслом, таящимся в коллективном бессознательном.

Образ вырастает из недр бессознательных психологических глубин (я не буду касаться сложнейшей проблематики психологии творчества). Он и требует поэтому соответствующего "аппарата" восприятия, апеллирует к "недрам души", к бессознательным пластам в психике человека. Причем, не к личному бессознательному, а к коллективному. Юнг строго разграничивает эти две сферы бессознательного в человеке. Основу коллективного бессознательного составляет прообраз или "архетип". Он лежит в основе типичных ситуаций, действий, идеалов, мифологических фигур. Архетип - это некий инвариант перифигиваний, который реализуется в конкретных вари-

\* Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке //Собр. соч. Т. 15. М., 1992. С. 115.

антах. Архетип — это канва, матрица, общий рисунок переживаний, повторяющихся у бесконечного ряда предков. Поэтому мы легко отзываемся на переживаемые архетипы, в нас просыпается голос рода, голос всего человечества. И этот голос, включающий нас в коллективную парадигму, придает колоссальную уверенность художнику и читателю. Говорящий архетипами говорит "как бы тысячью голосов" (Юнг). В конечном счете, архетип являет собой индивидуальный облик общечеловеческих переживаний. Вполне естественно, что коллективное бессознательное в шедеврах литературы по своему резонансу выходит далеко за национальные рамки. Такие произведения становятся созвучны духу целой эпохи.

В этом заключается еще одна - психологическая - сторона воздействия искусства на общество. Пожалуй, здесь уместно будет привести цитату из Юнга, где видно, как архетип может быть связан с национальным. "А что такое "Фауст"? "Фауст" - это (...) выражение изначально жизненного действительного начала в немецкой душе, рождению которого суждено было способствовать Гете. Мыслимо ли, чтобы "Фауста" или "Так говорил Заратустра" написал не немец? Оба ясно намекают на одно и то же — на то, что вибрирует в немецкой душе, на "элементарный образ", как выразился однажды Якоб Буркхардт, — фигуру целителя и учителя, с одной стороны, и зловещего колдуна - с другой; архетип мудреца, помощника и спасителя, с одной стороны, и мага, надувалы, соблазнителя и черта — с другой. Этот образ от века зарыт в бессознательном, где спит, покуда благоприятные или неблагоприятные обстоятельства эпохи не пробудят его: это происходит тогда, когда великое заблуждение сбивает народ с пути истинного"\*.

У развитых народов, обладающих развитой литературой и культурой, арсенал образных средств беспредельно обогащается, изощряется, интернационализируется, сохраняя при этом узнаваемые национальные коды (преимущественно, чувственно-психологического происхождения). Примеры легко умножить, В русской литературе XIX века одним из основных архетипов является фигура "лишнего" человека, созерцателя, не видящего выхода из противоречий эпохи. Другой пример: генезис литературных героев братьев Карамзовых корнями уходит в народные сказки. Еще пример: концепция Л. Н. Толстого в "Войне и мире" — фактически народная концепция оборонительной войны, воплощенная еще в русских воинских повестях XIII-XIV вв. И фигура Наполеона — типичная для этих повестей фигура захватчика.

\* Юнг К. Г. Феномен духа... С. 149. 92

Обобщу: основу практически любого характера в литературе — характера не только индивидуального, но и национального — составляет морально-социальный тип (скупого, лицемера и т. д.) и даже маска, являющаяся основой типа. За самым сложным, самобытным сочетанием психологических свойств всегда сквозит национальный вариант общечеловеческого типажа. Поэтому неудивительно, что самые простые мифологические или сказочные мотивы могут "аукнуться" в сложнейших художественно-философских полотнах новейшего времени.

Теперь рассмотрим актуальный вопрос о национальной идентификации произведений. Относительно самостоятельными в произведении могут быть и менталитет, и воплощающий его образный ряд (внутренняя форма), и язык, воплощающий образы (внешняя форма). (На этом тезисе, кстати, основан принцип художественного перевода.) Автономность менталитета относительно образной ткани ощутима, например, в "Хаджи Мурате" Толстого. Менталитет, как видим, может быть выражен не только через "родной" материал, но и через соответствующую интерпретацию ионационального материала. Это возможно потому, что экзотический материал передается посредством деталей, которые отобраны, скомпонованы и оценены субъектом повествования со своей национальной точки зрения и на своем национальном языке.

Однако подобные случаи достаточно редки. Значительно чаще менталитет и образы нераздельно слиты. В своем единстве они могут "отслаиваться" от языка, демонстрируя относительную независимость. С этим трудно спорить. Существуют англоязычная, испаноязычная и другие литературы — литературы разных народов и наций на одном языке.

С другой стороны, национальный менталитет можно выразить на разных языках. Наконец, существуют произведения, например, Набокова, которые вообще сложно поддаются национальной идентификации, так как они лишены сколько-нибудь ощутимой национальной идеологии. (Позволю себе небольшое отступление. Самостоятельность материала и языка могут иметь весьма интересные аспекты. Всякий оригинальный, или даже уникальный, национальный материал таит в себе художественный потенциал. Причем — разный потенциал. В силу того, что для образа важна индивидуальная выразительность, самобытный материал всегда ценен сам по себе, т. е. в известном смысле - самоценен. Поэтому в качестве основы будущего типа художественности различный национальный материал неравноценен: с учетом разных художественных задач материал, если так можно выразиться, бывает более и менее выигранным. Богатство национальной жизни, истории,

от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишенного в моем случае всей той аппаратуры - каверзного зеркала, чернобархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций — которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебным воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов". ("О книге, озаглавленной "Лолита".)

Айтматов сделал русский и - шире - европейский "привой" на киргизский менталитет. В творческом смысле — уникальный и плодотворный симбиоз. Приблизительно то же самое можно сказать и о польскоязычной, латиноязычной литературе Беларуси. Спор о том, как производить национальную идентификацию литературы: по языку или по менталитету — представляется мне схоластическим, спекулятивным. И менталитет, и образность, и художественное слово — это разные стороны "коллективного бессознательного". Следовательно, когда менталитет органично живет в неродном слове, происходит наложение одного коллективного бессознательного на другое. Возникает новое органическое целое, национально амбивалентный симбиоз. Как же в этом случае решать вопрос о национальной принадлежности симбиоза? Искать, где больше коллективного бессознательного — в языке или в образах?

Подобная постановка вопроса провоцирует неадекватный подход к проблеме. Все это напоминает известную неразрешимую дилемму о курице и яйце. Ведь очевидно, что фактор языка, будучи не главным в передаче национальной самобытности, является определяющим в смысле отнесения произведения к той или иной национальной литературе (понятие национальной литературы в данном случае может быть дополнено понятием англо-, немецкоязычной литературы и т. п.). Литература на одном национальном языке, выражая разные менталитеты (в т. ч. космополитические), обладает большей органической целостностью, чем литература "одного менталитета" на разных языках.

Литература, по словам Набокова, — "феномен языка". Это, конечно не совсем так, но это и не пустая декларация. Пожалуй, язык как ничто иное втягивает в культурное пространство, создает его и в этом смысле является условной границей национального в литературе. Поскольку литературное произведение всегда существует на национальном языке, можно утверждать, что национальное, в известном смысле, является имманентным свойством художественного произведения.

Индустриальное общество, развитие городской культуры обозначили тенденцию нивелирования национальных различий в культуре вообще и в литературе в частности. Одно из направлений развития литературы характеризуется тем, что начинают создаваться произведения все более наднациональные, вненациональные, космополитические (но отнюдь не более художественные). Это направление имеет свои достижения, которые нельзя обойти вниманием - достаточно назвать имя того же Набокова. "Природа" художественности такой литературы, ее материал и средства выразительности — совсем иные.

В принципе, в безнациональной тенденции развития литературы есть своя логика. Духовность человека невозможно обмежевать ориентацией только на определенные национальные образцы культуры. Однако духовность нельзя выразить вообще, вне конкретного литературного языка. И в этом случае именно язык становится критерием отнесения писателей к той или иной национальной литературе. В высшей степени характерно, что когда Набоков был еще Сириным и писал на русском языке — он считался русским писателем (хотя и не примыкал к русской духовной традиции). Когда он уехал в США и стал писать на английском - стал американским писателем (хотя и американская духовная и литературная традиции ему были чужды).

Как видим, литература может быть и национальной, и интернациональной, и вненациональной. Разумеется, я далек от мысли дать рецептурную схематизацию на все случаи жизни. Я лишь обозначил закономерности, которые в различных культурно-языковых контекстах могут проявить себя по-разному. "Степень участия национального в литературе" зависит от многих факторов. Становление белорусского самосознания на польском языке имеет свои особенности. Возможно, истоки каких-то белорусских литературно-художественных традиций (герои, темы, сюжеты и т. д.) зародились именно в польской литературе. В данном случае имеют значение факторы и языковой, и культурной близости. И если уж, скажем, высококвалифицированный пушкинист должен знать французский язык и французскую литературу соответствующего периода, то вполне возможно, для того, чтобы максимально полно воспринять творчество некоторых белорусских писателей, необходимо знать польских. Последние становятся **фактором** белорусской литературы. Считать же произведения польских писателей белорусской литературой мне представляется очевидной натяжкой.

Наконец, коснемся вопроса о национальном как факторе художественной ценности произведения. Само по себе



национальное является свойством образности, но не сутью ее. А потому искусство может быть как "более" так и "менее" национальным — от этого оно не перестает еще быть искусством. Вместе с тем, вопрос качества литературы тесно связан с вопросом о мере национального в ней.

"Зряшное" отрицание национального на низовых уровнях сознания вряд ли может пойти на пользу искусству, так же, как и гипертрофированное национальное. Отрицать национальное — значит отрицать индивидуальную выразительность, единичность, уникальность образа. Абсолютизировать национальное — значит отрицать обобщающую (идейно-мыслительную) функцию образа. И то, и другое — губительно для образной природы искусства.

Национальное по своей природе тяготеет к полюсу психики, оно состоит, в основном, из системы психологических кодов. Научное знание гораздо менее национально, чем сознание религиозное, этическое или эстетическое. Литературу, следовательно, можно располагать и в спектре национальном: между полюсом космополитическим (как правило, с преобладанием рационального над чувственно-психологическим, но не обязательно) и национально-консервативным (соответственно, наоборот).

Ни то, ни другое само по себе не может быть художественным достоинством. Национальная картина мира может быть формой решения общечеловеческих проблем. Национально-индивидуальное при этом может лишь ярче обозначить проблемы общечеловеческие. Национально окрашенное эстетическое сознание, "работающее" на философском уровне (или тяготеющее к этому уровню), как бы снимает свою национальную ограниченность, потому что вполне осознает себя как форму общечеловеческого. Чем ближе национальное сознание располагается к идеологическому и психологическому уровню, тем больше невыразимого, "разворачивающего душу", тем больше "заповедного" национального.

Поэтому очень часто "очень национальные" писатели бывают труднодоступны для перевода. В русской литературе к числу таких можно в различной степени отнести Лескова, Шмелева, Ремизова, Платонова и др.

Национальное относится к общечеловеческому как явление к сущности. Национальное хорошо в той мере, в какой оно позволяет проявляться общечеловеческому. Всякий крен в феноменологию, превознесение явления как такового без соотнесения его с сущностью, которую оно призвано выражать, превращает национальное в "информационный шум", затемняющий суть и мешающий ее воспринимать.

Такова диалектика национального и общечеловечес-

кого. Важно не впасть в вульгарную крайность и не ставить вопрос о выверенной "дозировке" национального. Это столь же бессмысленно, как и абсолютизация национального или как его отрицание. Речь идет о пропорциях рационального и чувственно-эмоционального (а национальное и представляет собой одну из сторон последнего). "Точка золотого сечения", свидетельствующая о пропорциональности, близкой к гармонии, всегда угадывается художником, ощущается, но не просчитывается. Я ни в коем случае не ратую за "рационализацию" творческого акта.

Эстетическое восприятие — нерасчленимо. Невозможно оценить "красоту" художественного творения, абстрагируясь от национальной специфики. В восприятии "красоты" в качестве составляющего входит момент **национальной самоактуализации**. Невозможно убрать национальный материал и оставить "ничто", сотворенное по законам красоты. Художественная ценность становится свойством национального материала (в этом также проявляется целостность произведения).

Неудивительно, что на каждом шагу происходит подмена критериев художественных — национальными, или, во всяком случае, неразличение их. Бесспорно: великие художники становятся символами нации — и это убедительно свидетельствует о неразрывной связи национального с художественно значимым. Однако великие произведения становятся национальным достоянием не столько потому, что они выражают национальный менталитет, сколько потому, что этот менталитет выражен высокохудожественно. Само по себе наличие (или отсутствие) национального момента в произведении еще не свидетельствует о художественных достоинствах и не является непосредственным критерием художественности. То же самое можно сказать и о критериях идеологических, нравственных и т. д. Думаю, невозможно отбросить эти суждения и не впасть при этом в герменевтическую крайность в оценке произведения, вновь забыв о его фундаментальном признаке — целостности.

Подчеркну, что особенно актуализировалась национальная проблематика и поэтика в искусстве реализма. И это не случайно. В первую очередь, это связано с тем, что, скажем, "классицисты" или "романтики" из-за особенностей метода и поэтики не имели возможности раскрыть в своих произведениях противоречивую многосложность национальных характеров своих персонажей, принадлежащих к различным слоям общества, исповедующих различные идеалы.

В заключение отмечу следующее. Национальное в литературе во всей полноте может открыться только в эсте-

национальное является свойством образности, но не сутью ее. А потому искусство может быть как "более" так и "менее" национальным — от этого оно не перестает еще быть искусством. Вместе с тем, вопрос качества литературы тесно связан с вопросом о мере национального в ней.

"Зряшное" отрицание национального на низовых уровнях сознания вряд ли может пойти на пользу искусству, так же, как и гипертрофированное национальное. Отрицать национальное - значит отрицать индивидуальную выразительность, единичность, уникальность образа. Абсолютизировать национальное - значит отрицать обобщающую (идейно-мыслительную) функцию образа. И то, и другое - губительно для образной природы искусства.

Национальное по своей природе тяготеет к полюсу психики, оно состоит, в основном, из системы психологических кодов. Научное знание гораздо менее национально, чем сознание религиозное, этическое или эстетическое. Литературу, следовательно, можно располагать и в спектре национальном: между полюсом космополитическим (как правило, с преобладанием рационального над чувственно-психологическим, но не обязательно) и национально-консервативным (соответственно, наоборот).

Ни то, ни другое само по себе не может быть художественным достоинством. Национальная картина мира может быть формой решения общечеловеческих проблем. Национально-индивидуальное при этом может лишь ярче обозначить проблемы общечеловеческие. Национально окрашенное эстетическое сознание, "работающее" на философском уровне (или тяготеющее к этому уровню), как бы снимает свою национальную ограниченность, потому что вполне осознает себя как форму общечеловеческого. Чем ближе национальное сознание располагается к идеологическому и психологическому уровню, тем больше невыразимого, "разворачивающего душу", тем больше "заповедного" национального.

Поэтому очень часто "очень национальные" писатели бывают труднодоступны для перевода. В русской литературе к числу таких можно в различной степени отнести Лескова, Шмелева, Ремизова, Платонова и др.

Национальное относится к общечеловеческому как явление к сущности. Национальное хорошо в той мере, в какой оно позволяет проявляться общечеловеческому. Всякий крен в феноменологию, превознесение явления как такового без соотнесения его с сущностью, которую оно призвано выражать, превращает национальное в "информационный шум", затемняющий суть и мешающий ее воспринимать.

Такова диалектика национального и общечеловечес-

кого. Важно не впасть в вульгарную крайность и не ставить вопрос о выверенной "дозировке" национального. Это столь же бессмысленно, как и абсолютизация национального или как его отрицание. Речь идет о пропорциях рационального и чувственно-эмоционального (а национальное и представляет собой одну из сторон последнего). "Точка золотого сечения", свидетельствующая о пропорциональности, близкой к гармонии, всегда угадывается художником, ощущается, но не просчитывается. Я ни в коем случае не ратую за "рационализацию" творческого акта.

Эстетическое восприятие — нерасчленимо. Невозможно оценить "красоту" художественного творения, абстрагируясь от национальной специфики. В восприятии "красоты" в качестве составляющего входит момент **национальной самоактуализации**. Невозможно убрать национальный материал и оставить "нечто", сотворенное по законам красоты. Художественная ценность становится свойством национального материала (в этом также проявляется целостность произведения).

Неудивительно, что на каждом шагу происходит подмена критериев художественных — национальными, или, во всяком случае, неразличение их. Бесспорно: великие художники становятся символами нации — и это убедительно свидетельствует о неразрывной связи национального с художественно значимым. Однако великие произведения становятся национальным достоянием не столько потому, что они выражают национальный менталитет, сколько потому, что этот менталитет выражен высокохудожественно. Само по себе наличие (или отсутствие) национального момента в произведении еще не свидетельствует о художественных достоинствах и не является непосредственным критерием художественности. То же самое можно сказать и о критериях идеологических, нравственных и т. д. Думаю, невозможно отбросить эти суждения и не впасть при этом в герменевтическую крайность в оценке произведения, вновь забыв о его фундаментальном признаке — целостности.

Подчеркну, что особенно актуализировалась национальная проблематика и поэтика в искусстве реализма. И это не случайно. В первую очередь, это связано с тем, что, скажем, "классицисты" или "романтики" из-за особенностей метода и поэтики не имели возможности раскрыть в своих произведениях противоречивую многосложность национальных характеров своих персонажей, принадлежащих к различным слоям общества, исповедующих различные идеалы.

В заключение отмечу следующее. Национальное в литературе во всей полноте может открыться только в эсте-

тических переживаниях. Научный анализ художественной целостности не позволяет адекватно воспринимать "национальный потенциал" произведения.

Внерациональное, психологическое постижение национального кода произведения - сложнейшая проблема социологии литературы. Уже сама по себе актуализация коллективного бессознательного играет огромную роль в жизни наций. Правда, она может служить как средством продуктивной самоидентификации, так и "работать" на комплекс национального превосходства.

В конечном счете, вопрос о национальном в литературе - это вопрос о связи языка, психологии и сознания; это вопрос о коллективном бессознательном и его архетипах; это вопрос о силе их воздействия, о невозможности человека обойтись без них и т. д. Эти вопросы, пожалуй, относятся к числу наиболее непроясненных в науке.

Регистрация коллективного бессознательного, рационализация его, перевод на язык понятий — задача пока нерешенная. Между тем, в эффективности воздействия на общество заключается одна из тайн искусства. И все же не это делает искусство формой духовной деятельности человека. Духовное ядро в человеке вынуждено считаться с коллективным бессознательным, однако последнее отнюдь не фатально ограничивает свободу человека. Духовность в ее высшей форме — рациональна, она скорее противостоит стихии бессознательного, хотя и не отрицает его.

## 15. КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Теория литературно-художественного произведения тогда будет иметь сколько-нибудь обозначенные контуры, когда мы разберемся, как предложенная теория соотносится с проблемой художественности как аксиологически-нормативной категорией. (До сих пор под художественностью имелось в виду родовое свойство литературы и искусства, не имеющее отношения к степени совершенства произведения.)

Вопрос о критериях художественности так же мало поддается регламентации, как и вопрос о традициях и влияниях. Вместе с тем, он точно так же достаточно жестко детерминирован. (Впрочем, то же самое - правда, в различной степени — можно сказать о любых рассматриваемых в этой работе категориях.) Познать закономерности этой детерминации — значит получить максимальную "литературоведческую свободу", без чего невозможно научное творчество.

Интересующие нас закономерности, с моей точки зрения, таковы.

В самой общей форме критерий художественности сформулирован давно. Вот его суть: глубокое и оригинальное художественное содержание, воплощенное в предельно яркой и максимально соответствующей ему художественной форме. Иначе говоря, под художественным совершенством понимается гармония смысла и чувственно воспринимаемой формы его существования.

Нет нужды пересматривать сам критерий, но есть потребность его комментировать, уточнять, конкретизировать в связи с меняющимися представлениями о природе художественности. И тогда общая и слишком неконкретная формула наполняется новым конкретным содержанием.

Итак, мера гармонии, адекватности, органического сращения полюсов произведения в качественно новое — целостное — образование и есть мера художественности. В качестве факторов художественности выступают как глубина и оригинальность содержания (здесь наша точка соприкосновения с герменевтически ориентированными исследователями), так и виртуозность формального воплощения (здесь мы соприкасаемся с формалистически, эстетски ориентированными литературоведами). Однако сама по себе философская, политическая и другая глубина постижения действительности еще не художественность, а потому она оценивается по философским, политическим и иным критериям, научным по своей сути. Точно так же далека от подлинной художественности самодовлеющая формальная виртуозность.

Художественность, действительно, возникает тогда, когда глубокое содержание воплощается в совершенной форме. В принципиальном плане это означает следующее. Сам критерий художественности актуален только тогда, когда виртуозность становится свойством глубины содержания, а глубина содержания может быть раскрыта только через формальную виртуозность. Поэтому содержание — даже "самое глубокое" — вне ясной, отточенной формы перестает быть художественным содержанием, точнее, так и не станет им никогда. Иначе говоря, глубины образного содержания не существует без совершенства формы. Сама постановка вопроса о "глубоком содержании", но неадекватной ему форме — бессмысленна с точки зрения художественности. Ведь наличие идей и наличие образов, иллюстрирующих эти идеи, — еще не художественность. Последняя возникает при **образном мышлении**, когда идеи неотделимы от образов, являются их ипостасью. Идти же от идей — значит следовать не художественному, а научному критерию. Философ — как бы ни парадоксально это звучало — может быть очень сомнительным комплиментом по отношению к писателю.

Поэтому, не избегая категоричности, можно сформулировать следующий литературоведческий "закон". Невозможно анализировать художественное содержание, абстрагируясь от формы. Анализировать художественное содержание и значит анализировать форму (и, соответственно, наоборот).

Здесь же, противореча себе, выскажу следующее утверждение: философ — высший мыслимый комплимент по отношению к художнику слова. Противоречие снимается следующим образом.

Безусловно, художественные идеи в принципе несводимы к научным, образы — к понятиям. Однако всегда идеям художественным можно дать относительный научный эквивалент (тот же философский) и затем оценить глубину и оригинальность этих идей. Идеи, выраженные в художественной форме, не перестают быть идеями. Философский, мировоззренческий уровень осмысления проблем человека, т. е. высшая интеллектуальная деятельность, совершаемая в форме образной, — вот, очевидно, идеал и предел писателя.

Если высшая интеллектуальная деятельность — это философская упорядоченность, выявление связей "всего со всем", придание всем частным проблемам мировоззренческого подтекста, попытка выстроить целостную картину мира, то неясно, почему этот же критерий нельзя применить к литературе — все-таки феномену идей?

У литературы в смысле "тяготения" к идеям уникальный статус в ряду искусств. Ведь слово — "инструмент мысли". Мыслить — научно мыслить — значит оформлять идеи в словесную плоть. У нас изначально высок авторитет слова, связанного в нашем представлении с мышлением. Членораздельная речь вообще — своеобразный "родовой" признак человека. Поэтому слово бросает "интеллектуальную тень" на те сферы, где оно активно используется, особенно — на литературу. Литература освящена интеллектуальным авторитетом слова, у нее колоссальные интеллектуальные возможности постижения мира.

Вместе с тем в слове кроются и иные возможности, благодаря которым оно стало средством создания образа в литературе. Слово может выступать способом передачи не только мыслей, но одновременно и чувств — антипода мыслей, душевного хаоса, смутности, неотчетливости.

Получается, с одной стороны, литература культивирует мысль, идеи, укрощение хаоса, познание жизни; с другой — мы констатируем наличие культа чувственности, хаоса, регистрацию "душевной смуты". Внутренняя противоречивость художественного слова если и не компрометирует его интеллектуальные возможности, то делает

их весьма специфичными. Художественная литература — это парадоксальное сосуществование слова, передающего мысль, и слова, мысль уничтожающего. Словесные образы, воплощающие этот парадокс, способны передать мысль, чувственно воспринимаемую. И чем глубже мысль, чем отчетливее она проступает, тем совершеннее образ. Интеллектуальные достоинства находятся в прямой зависимости от отточенности формы: редкие состояния гармонии и есть художественное совершенство. Художественное слово - принципиально амбивалентно.

Отсюда ясно, что культ формы в литературе - это культ "чувственного", метафорического слова, аллергия на "почему", актуализация наиболее рационально незначимых компонентов стиля (ритм, ассонанс, аллитерация и др.). И наоборот: культ идей - это губительное для художественного качества игнорирование перечисленных свойств "чувственного" слова.

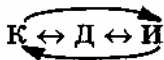
Остается добавить, что культ мысли и культ формы в истинно художественном произведении сочетаются с культом здорового нравственного начала.

Как видим, эстетическое сознание, будучи одной из форм общественного сознания, не может "само из себя" постичь свою специфику, "из себя" вывести критерии художественности. Решение собственно эстетических проблем лежит на путях философского осмысления их как проблем частных, вписанных в иной - философский - контекст. Убежден, что только с помощью философской эстетики можно решить фундаментальные проблемы, стоящие перед теорией художественности.

Таким образом, разобраться в эстетических критериях - означает, опять же, разобраться в ценностной ориентации человека, в иерархии ценностей.

Сказанное в этой главе можно выразить и в иных терминах, которые по-новому осветят потенциал, заложенный в искусстве. Философичность искусства - это установка на поиск истины (И). Чувственное восприятие И — это красота (К). И и К оказываются составляющими образа, воплощая, соответственно, полюс рациональный и эмоционально-психологический. Добро (Д), нравственный критерий, выражает направленность И. Достояна поэтизации (К) лишь И, устремленная к Д. И и К — единство интеллектуального и психологического начал — утверждают позитивную нравственную программу - Д.

Формула художественной ценности может быть представ-



лена в следующем виде: . Без преувеличения

можно сказать, что это также формула идеала гармо-



нически развитой личности. "Чистая" эстетика как таковая, будучи частью формулы или одним из аспектов художественности, не может быть универсальным, всеобъемлющим критерием художественной ценности. Человек - "мера всех вещей" - есть также мера художественности. Понятие художественной ценности, являясь **философским понятием** (уж никак не узко литературоведческим), включает в себя понятия ценности жизни, высшие интеллектуальные ценности и, наконец, ценности собственно эстетические.

Высказанная концепция требует более глубокого обоснования. Если взять на себя смелость быть внятным и определенным, то начать следует с основного вопроса философии. Если мир материален, то человек — продукт эволюции. В таком случае, именно человек — точка отсчета и мера всех ценностей. Развитие человека становится смыслом и, так сказать, целью мировой истории.

Залог объективности созданных человеком норм и ценностей видится в том, что они выводятся из природы, они заданы природой. Их невозможно отменить без риска для самой жизни.

Следовательно, нет выше ценностей, чем жизнеутверждающие ценности, чем ценности гуманистические. Разумное в этом контексте означает жизнеутверждающее. Родовой признак человека — его сознание — оказывается источником и критерием всего созданного человеком, в том числе и искусства. А высшая интеллектуальная деятельность - это философия, всеохватные мировоззренческие системы. К литературе - все-таки феномену идей - нельзя не применять критериев высшей интеллектуальной деятельности, если уж быть до конца последовательным и логичным. Познайте истину, и истина сделает вас свободными — этот лозунг вполне может относиться и к литературе.

Но познать И — это также лозунг науки. Получается, как ни парадоксально это звучит, один из критериев художественного совершенства - **научный критерий**. Научный принцип — принцип прогрессирующей дифференциации и возрастающей сложности, доходящей до диалектически понятой системности - оказывается вполне применим к И, добываемой искусством. И — одна на всех, хотя способы ее постижения могут быть разными.

В таком же ключе следует отнестись и к **нравственному началу**, включенному в эстетическое. (Речь идет в данном случае не о конструктивной функции этического начала, а именно об аксиологической.) Если следовать научно вырабатываемым критериям, то самый "верхний" — философский — уровень мышления утверждает нравственное

начало в человеке. Все разговоры о том, является ли добро имманентным свойством искусства или можно "развести" Д и К - это спекуляция на непроясненности структуры сознания, хитроумное отрицание иерархии ценностей. В очередной раз подчеркну, что стремление к Д выступает как необходимое, но недостаточное условие художественности. Сам факт существования "иммoralистической тенденции" в литературе свидетельствует лишь о том, что эстетическое и этическое относительно автономны, независимы. Эта тенденция, возможно, будет всегда (в той или иной форме), но никогда она не достигнет высшего уровня обобщения, уровня, на котором вырабатываются заслуживающие внимания мировоззрения и теории. Ибо этот уровень и есть приговор "иммoralизму". Эта тенденция лишена перспективы. Культивировать саморазрушение, энтропию, эстетизировать зло можно либо по недомыслию, либо будучи "не в своем уме". Цель человека - завоевание максимальной свободы (в самом широком смысле) с сохранением ценности жизни - просто несовместима с идеологией иммoralизма.

**Эстетическое (К)** - это свойство специфически организованного материала, но не сам материал. Убрать материал и оставить К - невозможно. Нет какого-то особенного эстетического содержания. Содержанием может быть вся человеческая проблематика, все формы общественного сознания. Хотя, конечно, эстетически организованный материал становится как бы иным: он воспринимается в свете определенной идейно-эмоциональной оценки. Организовать - значит оценить, значит сделать выбор, значит отнестись не нейтрально. Во всяком случае, скромное желание быть просто художником вне связи с человеческой состоятельностью и без претензии на постижение мира -это, в конечном счете, заявка на иную систему ценностей, чем та, которая отстаивается в данной работе.

Может возникнуть вопрос: почему именно названные компоненты составляют триаду в формуле художественной ценности и почему их именно три?

Дело в том, что опорную схему работы (см. с. 17) можно максимально редуцировать именно до этих "трех китов". Дальнейшая редукция невозможна, так как будет разрушена глобальная целостность. КДИ — это ген самой одухотворенной жизни, это квинтэссенция всех форм общественного сознания, их синкретическое состояние. Само собой разумеется, что КДИ является критерием для любой формы общественного сознания. Однако только в искусстве "формула жизни" находит свое адекватное воплощение.

Чтобы эта формула стала диалектической, мало осознания синтезированного характера существования триады.

Не менее важно понять, что потенциал художественности разных художников может быть разным. И само соотношение компонентов КДИ в каждой триаде тоже различно. Какой-то компонент может преобладать, но вне трех вершин высшей художественной ценности нет.

Можно быть гениальным в собственном художественном смысле. Но по большому счету этого недостаточно. Нужны еще и интеллектуальная, и душевная гениальность! Интеллектуальная гениальность в сочетании с эстетической может привести к изощренной эстетизации зла. Вне собственно эстетической одаренности все человеческие качества так и не станут предпосылкой для создания произведения искусства. Гармония КДИ - не золотая середина, а **точка золотого сечения**.

Вывод напрашивается такой: бессмысленно сравнивать стили, методы или жанры сами по себе. Достаточно условно можно сопоставлять **потенциалы художественности**, которые можно анализировать с помощью формулы художественности.

Реализм XIX века (особенно - русский) оказался вершиной литературного развития человечества далеко не случайно. Диалектически ориентированные поиски гениально одаренных классиков этого века, одухотворенные высшими гуманистическими ценностями, позволили создать ряд выдающихся шедевров. Пожалуй, все (или потенциально — все) ценное, накопленное человеческой культурой, было аккумулировано литературой этого века. Во всяком случае, отстаиваемая здесь концепция позволяет сделать такие выводы. Для иных выводов — нужна иная концепция.

XX век со своим специфическим абсурдистским, апокалипсическим мироощущением, потерей жизнеутверждающей перспективы породил особую литературу. Не пытаясь объяснить абсурдность мира, литература лишь фиксировала ее. В XX веке из литературы ушел пафос причинно-следственного объяснения мира. На смену пришел принцип **функциональности**. Функциональность не интересуют начала и концы, ее интересуют механизмы функционирования как таковые, не "почему" и "зачем" — а "как". Литература стала (в своей определяющей тенденции) бесконечно имитировать, моделировать катастрофическое, антирациональное, принципиально "не объясняющее" мировосприятие. "Большие Идеи" перестали интересовать литературу.

"Отключение" разума привело к погружению в хаос, к воспеванию разрушительных тенденций, к тотальной иронии — в конечном счете, к культу формы. Поэтический язык искусства XX века приспособлен под фиксацию именно неконтролируемых, неуправляемых, вырвавшихся на

волю эмоций. Такое начало, действительно присущее человеку, явно смутило литературу XX века. Однако никакие формальные ухищрения, никакая техника добывания самых невероятных образов из психологических глубин не могут компенсировать отторжение интеллектуального начала. Эталонной, с моей точки зрения, является именно Литература Больших Идей. Литература XX века очень редко возвышалась до уровня философского осмысления стоящих перед человеком проблем. Это по своему великая, но "ущербная" литература. Едва ли XX век является "золотым" веком в литературной истории человечества, но несомненно, что по части оригинальности, обновления средств поэтического языка ему, пожалуй, мало равных в истории литературы.

Прорыв в литературе оказался возможен ценой колоссальных издержек, ценой отказа от Больших Идей. Сознательное (или бессознательное) отдаление от мыслительного полюса и приближение к полюсу психологическому (и, соответственно, превращение художника из интеллектуала преимущественно в мастера пластики, мастера изображения и выражения) — снизило интеллектуальный потенциал литературы и вместе с ним потенциал художественности. Это следует сказать со всей определенностью.

Если согласиться со сказанным в этой главе, следует прямо поставить вопрос о типологии литературы.

Названия художественной литературы как вида искусства, как формы общественного сознания заслуживают прежде всего такие творения, в которых в той или иной степени просматриваются выделенные уровни. Такая литература - способ духовного производства, духовной деятельности, даже, если угодно, способ духовной компенсации. Это именно Литература Больших Идей, решающая кардинальные духовные проблемы человека. Феномен идей и феномен языка в такой литературе неразделимы. Я имею в виду классическую мировую литературу и литературу, условно говоря, второго, третьего ряда, идущую в русле классической.

У истинной литературы есть один безошибочный признак: она всегда результат **жизнетворчества**. Все мировые шедевры "пахнут кровью" их создателей. Это не игра, не безделки. Это - напряженный путь исканий И. Жизнетворчество выше литературы, так же как жизнь выше искусства. Жизнетворчество совсем не обязательно отражается в литературной форме. Только счастливые совпадения редчайших человеческих талантов и дает истинных поэтов и писателей. Критерием такой литературы всегда является личность творца, и собственно художественные качества (КДИ).

Когда литературное творчество является следствием жизнетворчества, то явленный нам человеческий феномен не может рассматриваться только со стороны художественной продуктивности. Перед нами гиганты духа. Такие личности должны рассматриваться целостно: как явление человеческой культуры определенного этапа и культуры вообще.

Литература, сознательно противопоставляющая себя классической, считающая оскорбительным для себя иметь дело с Большими Идеями, ставящая во главу угла абсолютное эстетическое совершенство, - словом, литература, сознательно противопоставляющая себя жизнетворчеству, — такая литература при ближайшем рассмотрении может все же, вопреки декларациям, оказаться "идейной". Во всяком случае, такой литературе не удалось стать бездуховной в своих выдающихся образцах. Если же она действительно "безыдейна", бессодержательна, то такая литература недостойна занимать "золотую" полку. Принято думать, что она является феноменом стиля. В одном из романов Р. Гари ("Леди Л.") сказано: "В жизни, как и в искусстве, стиль - единственное спасение для тех, кому больше нечего предложить". В отношении жизни, это, пожалуй, верно, да и то с некоторыми оговорками. Но в искусстве именно те, кому "есть что предложить", обладают ярко выраженным стилем. Поэтому стиль, за которым ничего не стоит, в искусстве оказывается либо не стилем, либо за ним все же "что-то есть".

И все же отдадим должное реалиям: собственно эстетическая одаренность далеко не всегда сопутствует одаренности душевной и интеллектуальной. Необходимо признать, что существует множество талантливых произведений, созданных писателями, которые "умеют писать", но которым "нечего сказать". В конце концов, главная фигура в литературе - писатель, т. е. человек, "умеющий писать".

В литературе детективной, приключенческой, фантастической и т. п. уже не становятся доминантой ни серьезные духовные проблемы, ни самодовлеющие красоты стиля. Занимательность — второстепенное качество литературы - становится здесь преобладающим. Высший уровень сознания - философский - редуцируется. Он присутствует лишь в виде расхожих сентенций, банальных нравоучительных доктрин, общих мест. В лучшем случае, это периферийная литература, если вообще литература. Недаром ее иногда называют литературой "для детей и юношества", имея в виду ее развлекательный и вместе с тем примитивно-нравоучительный характер. Законы жанра такой словесности отторгают серьезную духовную работу.

Наконец, существует массовая литература, парали-

тература, коммерческая литература и т. д. (названий у нее много). Все это однозначно находится за чертой искусства. Мелодрама, насилие, секс, ужасы и кошмары - вот круг "интересов" такой эрзацлитературы. Коммерческая озабоченность, игра на "базовых инстинктах", попросту шекотание нервов, подыгрывание массовым предрассудкам и стереотипам — вот цель и смысл этого малопочтенного рода деятельности. Характеристика подобной продукции возможна уже не в категориях искусства. Комбинации клишированных приемов имеют только внешнее подобие искусства. Это именно имитация искусства, но не само искусство.

И все же, как это ни парадоксально, непроходимой пропасти между перечисленными видами художественной (и вовсе уже нехудожественной) деятельности нет. Что роднит эти разные сферы?

Эрзацлитература паразитирует на литературе художественной. Приемы, стилистические находки серьезной литературы растаскиваются паралитературой, превращаясь в штампы, клише. Иначе говоря, литературные поделки, халтура существуют лишь благодаря художественной литературе. Последняя постоянно подпитывает первую. Вероятно, можно говорить и об обратной связи. Литература "человековедческая" может отталкиваться от массовой литературы, может осознавать себя как заслон бездуховности. "Преступление и наказание" можно прочитать как пародию на детектив.

Литература и паралитература - это два крайних полюса. Между ними - спектр из бесконечных вариантов, в разной степени ориентирующихся на духовное или бездуховное начало.

Итак, объективные критерии художественности лежат в плоскости осмысления художественной литературы как формы общественного сознания. Для выработки критериев необходимо опираться на концепцию сознания и, далее, на концепцию личности. Только в таком подходе — гарантия объективности. В противном случае неизбежно смещение в сторону "вкусовщины", беспредельной субъективности. Все разговоры о качестве художественных произведений теряют научный смысл.

Выдвинутые критерии художественности, конечно, схематичны, умозрительны. Реальная творческая и исследовательская практика рождает разные типы творцов и ученых, в разной степени тяготеющих к одному из полюсов. Относительный формализм или относительная "идейная перегруженность" встречается в творчестве писателей очень часто. Художественные произведения вообще располагаются в спектре между этими полюсами.

Это может вызвать огорчение только у пуритан от науки, ставящих схемы и модели выше жизни. На самом деле жизнь великолепно справляется со схематическим противоречием. Никому и в голову не придет отлучать, например, литературных супервиртуозов-стилистов от литературного процесса как "ошибку" или "казус". Некоторые из них вырастают до выдающихся явлений, обогащая уникальными красками художественную палитру. И кто решится утверждать, что появление художественных гигантов обходится без освоения ими того литературного полигона, где импровизировали "кудесники" и "трюкачи"?

С другой стороны, подчеркну, что глубина постижения действительности - необходимая составляющая собственно художественного критерия. Высшей художественной гармонией отмечены, как правило, вершины художественных "систем". А великие художественные "системы" человечества — античность, эпоха Возрождения, эпоха Просвещения, классицизм, романтизм, реализм, модернизм - это не случайные явления. В них, как мы уже говорили, эстетически воплощены особые типы освоения жизни, проявившиеся также во всех иных формах общественного сознания.

Следовательно, помимо гениальной одаренности творца, для создания шедевра необходимы и объективные предпосылки, а именно: колоссальные эпохальные сдвиги в представлении о мире и человеке. Только в этом случае актуализируется субъективный фактор: способность художника эти сдвиги уловить, осмыслить и зафиксировать в образной форме. Счастливое совпадение всех необходимых условий может привести к появлению гигантской творческой фигуры.

## **16. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Теория художественного произведения вооружает нас знаниями о закономерностях зарождения, становления и функционирования произведения как целостного образования. Не забудем, однако, что перед нами теоретическая схема. А к схеме и нужно относиться как к схеме, не пытаясь подгонять под нее все конкретные явления и парадоксы (это не раз было отмечено в работе). Схема должна помочь научному анализу, но не может заменить его.

Сам анализ - тоже творческий процесс, не поддающийся регламентации. Пути и способы анализа могут быть бесконечно разнообразны. Каждая целостность - конкретна, а при нашем подходе и эстетически конкретна. В одном

случае уместно начать с конца произведения, в другом — с начала, в третьем — с сюжета, заглавия, особенностей композиции, темы и т. д. В идеале каждое произведение требует конкретного, наиболее соответствующего ему пути анализа.

Однако существует принципиальный момент, без которого не обойтись в любом случае: поскольку художественное произведение целостно, анализ тоже должен быть целостным. Это значит, что "любая исследовательская операция должна быть единством **анализа и синтеза**".\* Иначе говоря, каждый изучаемый уровень или элемент должен рассматриваться как момент художественного целого. Это **методологический принцип**, логически вытекающий из изложенной теории художественного произведения.

И если по форме безразлично, с чего начать (с начала или с конца), то по существу принцип целостного эстетического анализа требует начинать анализ с такой клеточки художественности, в которой содержалось бы зерно концепции личности, "зерно жизни" (А. П. Чехов. "Дама с собачкой"). Вначале следует осознать те принципы, которые обуславливают все поступки, действия и состояния персонажа. Только осознав логику метода писателя, можно проследить, как разворачивается целое. Отыскание же такой клеточки, нервного узла произведения возможно тогда, когда есть представление о произведении в целом.

Таким образом, три ключевых момента присущи целостному эстетическому анализу: отыскание доминантных стратегий художественной типизации, последующее их развертывание на всех уровнях и выявление связи этих стратегий с породившими их реалиями.

Хотелось бы подчеркнуть: речь идет о целостном - научном, диалектическом, всестороннем - анализе произведения. Однако целостность в данном случае - эстетическая. Вполне возможен целостный научный анализ художественного произведения, который будет преследовать цели совсем не эстетического порядка. (Кстати, возможен и эстетический анализ, но при этом совсем не целостный.) **Эстетическая характеристика целостности** для данной методологии - принципиальна. Об этом нельзя забывать ни на мгновение.

Предлагаемый анализ включает в себя и собственно эстетический анализ, и интерпретацию. Речь идет об интеграции этих начал, об их примирении и мирном сосуществовании. Эстетические свойства произведения не отгоражи-

\*Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.



вают его от реальности непроходимой стеной. Целостный эстетический анализ произведения - это одновременно и постижение реальности. Но специфика постижения реальности делает и реальность особой. Это не совсем та реальность, которая исследуется наукой. Перед нами — особые свойства фактической реальности: мы пытаемся увидеть ее и чувствами, и разумом в бесконечной целостности.

Коротко сформулирую итог: исследуется не реальность, а реальность, отраженная в знаках, символах - в образах, по принятой в данной работе терминологии. Поэтому предмет исследования не реальность, а образы, порожденные ею. Исследовать реальность — значит совершать подмену. Исследовать только образы, знаки, символы — значит совершать "подмену наоборот".

Уже было отмечено, что целостный анализ (и не только эстетический), будучи наиболее адекватным природе художественного произведения, не может все же претендовать на исчерпывающую полноту постижения объекта. Художественное произведение — как и личность, как и жизнь — невозможно познать, проинтерпретировать без остатка. Претензия на абсолютное постижение есть не что иное, как претензия на абсолютную истину. Истина же познаваема только относительно. Отстаиваемый методологический принцип есть своеобразный компромисс между невозможностью до конца постичь эстетический объект и возможностью его максимального постижения.

Художественный мир - это система редукций, набор определенных плоскостей (углов зрения), при совмещении которых создается стереоэффект, эффект объемности, "всамделишности", иллюзия живой жизни. Тенденция развития художественного творчества (как, впрочем, и науки), видимо, состоит в стремлении к увеличению числа плоскостей (своеобразной "системы зеркал") и к их видоизменению.

Научное отражение художественного мира (научная редукция) - вычленение этих плоскостей (реконструкция процесса создания художественного мира) и выявление взаимосвязи между ними. Научная методология должна быть максимально адаптирована под предмет исследования. Каждая литературоведческая школа числит за собой перечень методологических открытий и, как правило, какой-либо один тщательно разрабатываемый аспект в изучении произведения (потому тщательно разрабатываемый, что один).

Многогранности же предмета должна соответствовать многогранность подходов и методов. Это не отрицает, а инициирует синтезирующий, всеобъемлющий подход к целостному объекту исследования. Горизонты каждого науч-

ного направления — глубоки в своей односторонности, и в силу этого — ограничены.

Концептуальное объединение всех накопленных противоречивых подходов — следующий необходимый этап становления литературоведения как науки. Освоение этого этапа и будет уровнем, определяющим класс литературоведения.

Особенности предмета исследования предъявляют самому исследователю серьезные требования. Во-первых, надо быть талантливым читателем, т. е. неординарной личностью, способной к сопереживанию и сотворчеству. Во-вторых, одновременно и ученым, т. е. человеком, который в известном отношении идет и дальше писателя, и дальше читателя: художественное произведение открывается ему не только со стороны сопереживания и сотворчества, но и со стороны научного познания целостности. Очевидно, это максимально доступная человеку полнота восприятия.

Из опорной схемы видно, как реальность, отражаясь в сознании субъекта (и формируя его), транслируется в эстетической форме другому субъекту, читателю, также продукту, сформированному реальностью. Перед нами специфическая система обработки, хранения, передачи и восприятия художественной информации. Искусство потому и незаменимо, что оно моделирует свою реальность, творит новый мир (пусть и художественный). Цель моделирования новой реальности многопланова: духовное, опосредованное освоение реальности ради постижения все новых уровней свободы личности, смысла ее жизни. Это самоактуализация (в нравственно-психологическом и философском плане). Искусство является своеобразным полигоном для отработки моделей поведения. "В искусстве человек идеально формирует мир, который его устраивает по критериям красоты и нравственности и тем духовно преодолевает не устраивающий его мир. Искусство является поэтому средством преобразования внутреннего мира человека, способом духовного производства человека"\*.

После всего сказанного становится понятным, что художественное творчество нельзя рассматривать как "пустячок" и "забаву". "Бесполезность" искусства не следует преувеличивать. Это мощный способ воздействия на личность с использованием механизмов, которые сама природа создала и отшлифовала.

Атрибуты "божественности" художественного мира (ведь он сотворен, подобно Вселенной, могучей Личностью) изначально заставили поклоняться красоте, находить в ней

\* Егоров А. В. Диалектика сознания. Текст лекции по курсу философии для студентов всех специальностей. Мн., 1993. С. 34.

живые и мистические свойства, воспринимать ее как чудо, надеяться, что "красота спасет мир". Вряд ли стоит опасаться, что литературоведение — даже самое научное — может, так сказать, алгеброй разрушить гармонию. Скорее наоборот: красота, как мы убедились, остается цела и невредима, пройдя через научное горнило. И от этого поклонение красоте только возрастает.

## ПРАКТИКА ЦЕЛОСТНОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

### 1. АНАЛИЗ ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО "СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА"

Повесть Л. Н. Толстого "Смерть Ивана Ильича" является подлинным шедевром мировой реалистической прозы. Я считаю, что это именно повесть, а не рассказ. У нас будет больше оснований для ответа на этот вопрос ближе к концу анализа.

Начинать целостный эстетический анализ произведения следует с метода. Поскольку метод всегда реализуется в стиле, анализ метода будет одновременно анализом стиля. Но вот в чем конкретнее увидеть "зерно метода", т. е. ключевое понятие, выражение, сцену, характеризующих метод произведения, — это всегда исследовательская проблема. В самом начале произведения мы узнаем, что Иван Ильич умер. Он прожил жизнь, ничем особо не примечательную — как **все**. Именно эти самые обычные слова являются для повести ключевыми. "Прошедшая история жизни Ивана Ильича была **самая простая и обыкновенная...**" (Здесь и далее все слова в тексте выделены мной — А. А.) В начале повести Толстой всячески подчеркивает типичность происшедшего. "...самый факт смерти близкого знакомого вызвал **во всех**, узнавших про нее, **как всегда**, чувство радости о том, что умер он, а не я".

То, что все происходит как обычно, как всегда - принципиально важно. Из этого будет простекать основной принцип обусловленности поведения главного героя (да и почти всех других героев тоже). Сослуживец Ивана Ильича приехал на панихиду: "Петр Иванович вошел, **как всегда это бывает**, с недоумением о том, что ему там надо будет делать. Одно он знал, что креститься в **этих случаях никогда не мешает**". "Мертвец лежал, **как всегда лежат мертвецы**, особенно тяжело ... и выставлял, **как всегда выставляют мертвецы**, свой желтый восковой лоб..." "Он очень переменился, еще похудел с тех пор, как Петр Иванович не видал его, но, **как у всех мертвецов**, лицо

его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого".

Мотив "как всегда" и "как у всех" проходит через всю повесть - вплоть до духовного кризиса, когда Иван Ильич вынужден был индивидуально решать **свою** проблему. Мотив этот достигает своей кульминации тогда, когда Иван Ильич получает новое назначение, переезжает из провинции в столицу, устраивается на новой квартире. Ему кажется, что вот тут-то он и выделился по-настоящему. "В сущности же, было то самое, что бывает у **всех** не совсем богатых людей, но таких, которые **хотят быть похожими на богатых** и потому только **похожи друг на друга**: штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронза, темное и блестящее — все то, что все известного рода люди делают, чтобы быть похожими на **всех** людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание; но ему это казалось чем-то особенным". Стремление быть "как все", быть похожим "на всех" ("на всех людей известного рода", т. е. на более богатых и вышестоящих) — вот главный принцип обусловленности поведения Ивана Ильича.

Итак, точка опоры найдена. В чем заключается особый интерес того, что совершалось "как всегда", будет видно позднее, а сейчас отметим еще одну стилевую особенность, чрезвычайно усиливающую, сознательно концентрирующую типичность происходящего: поэтику имен повести.

Прежде всего отметим, что либо имя, либо отчество, либо фамилия Ивана Ильича Головина так или иначе связаны с именами всех действующих лиц повести. "Сотоварищи" Ивана Ильича: **Иван** Егорович Шебек, Петр Иванович, Федор Васильевич. Последний, казалось бы, не имеет "ничего общего" с именем главного героя. Однако Толстой выявляет скрытую связь "сотоварищей": дело в том, что жену Ивана Ильича зовут Прасковья **Федоровна** (в девичестве Михель). Поэтому **Федор** Васильевич отнюдь не выпадает из тесного круга живущих "как все". В начале повести мелькают - однажды - фамилии господ, претендующих на места, освободившиеся вследствие перемещений, вызванных смертью Ивана Ильича Головина: Винников, Штабель. Фамилия первого содержит часть фамилии Головина (Винников), фамилия второго напоминает девичью фамилию жены Головина.

Во время самого сильного служебного кризиса решающее влияние на карьеру Ивана Ильича оказали друзья и покровители. "Взлет" Ивана Ильича чрезвычайно напоминает карьеру Винникова или Штабеля. "В Курске подсел в первый класс (все перечисленные до этого момента и далее господа принадлежат к первому, лучшему классу - А. А.) **Ф. С. Ильин**, знакомый, и сообщил свежую теле-

грамму, полученную курским губернатором, что в министерстве произойдет на днях переворот: на место Петра **Ивановича** назначают **Ивана Семеновича**.

Предполагаемый переворот, кроме своего значения для России, имел особенное значение для Ивана Ильича тем, что он, выдвигая новое лицо, Петра Ивановича, и очевидно, его друга Захара **Ивановича**, был в высшей степени благоприятен для Ивана Ильича. Захар Иванович был товарищ и друг Ивану Ильичу".

Иван Ильич был вторым сыном такого же крупного, как впоследствии и он сам, чиновника тайного советника Ильи Ефимовича Головина. Старший сын, Дмитрий Ильич, "делал такую же карьеру, как и отец": младший, Владимир Ильич, был неудачник, т. е. не как все известного рода люди: "в разных местах напортил себе и теперь служил по железным дорогам" (т. е. все же был чиновником).

Сестра, Екатерина Ильинична, "была за бароном Грефом, таким же петербургским чиновником, как и тесть". Самый, казалось бы, экзотический "барон Греф" по сути дела оказывается родственником Ивана Ильича и таким же чиновником.

У Ивана Ильича - трое детей: Елизавета Ивановна, Павел Иванович и Василий Иванович. За Елизаветой Ивановной ухаживает **Федор** Дмитриевич Петрищев, сын Дмитрия **Ивановича** Петрищева. Будущий зять Ивана Ильича - судебный следователь, т. е. буквально идет по стопам будущего тестя.

Можно было бы перебрать действительно всех персонажей повести и обнаружить неслучайность их имен. Но и сказанного вполне достаточно, чтобы резюмировать: сходство, совпадение, внутренняя рифмовка имен подчеркивают сходство Ивана Ильича со всеми остальными. Все остальные — те же иваны ильичи, и достаточно понять одного Ивана Ильича, чтобы понять всех. Не случайно имя Иван является почти нарицательным по отношению к русским.

Кроме "объединительного" кода в поэтике имен просматривается и социальный код: уже название произведения "Смерть Ивана Ильича" оппозиционно таким возможным вариантам названия, как "Смерть чиновника" или "Смерть Головина". Подобное обращение — Иван Ильич — узаконено среди людей, ездящих в первом классе, влияющих на судьбы России. Перед нами история жизни и смерти чиновника, становящегося человеком, но несущего на себе родимые пятна своей среды, своего круга. Перед нами история человека лучшего, высшего, избранного общества. (Кстати, прототипом героя повести послужил Иван Ильич Мечников, прокурор Тульского окружного суда, скончавшийся от тяжелого заболевания.)

На этом фоне особняком стоит имя одного персонажа - молодого буфетного мужика Герасима. (Имя Петра-лакея, тоже употребляемое без отчества, во-первых, не уникально, а во-вторых, легко трансформируется в отчества и фамилии благородных господ (например, в фамилию жениха Елизаветы Ивановны). Имя Герасима попросту невозможно представить в среде Ивановичей и Ильичей.) С какой целью Толстой выделяет этот персонаж мы поговорим позднее.

Есть и иные смысловые коды в поэтике имен. Так, имя Иван (Иоанн) в переводе с древнееврейского означает: Бог милостив; Илья (Илия) переводится следующим образом: Иегова есть Бог. "Божественный" подтекст имени-отчества главного героя станет вполне ясен в финале повести.

А сейчас вернемся в основное русло и продолжим нить рассуждений: зачем Толстому понадобилось обратиться к "самой простой и обыкновенной жизни" — жизни, которой живут все "лучшие" люди России, образованные, культурные? И что означает: жить как все?

Дело в том, что: "Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и **самая ужасная**". Жизнь, которой живут все — причем, избранные все — ужасна, порочна в своей основе — вот что является главным "предметом" Толстого.

Сразу же обратим внимание: из только что полностью процитированной фразы явственно виден "указующий перст" того, кто взял на себя право, смелость и ответственность судить о том, что является подлинным добром и злом для человека. Перст этот - постоянно, демонстративно указующий - принадлежит повествователю, образу автора, который в этой повести, вероятно, во многом напоминает самого позднего Толстого. Дидактическая, наставительная, почти библейская интонация необходима Толстому для создания и оценки требуемой концепции личности.

Как же изображает Толстой "обыкновенную" и в то же время "ужасную" жизнь личности?

Для того, чтобы изобразить заурядную, рутинную, ничем особо не примечательную жизнь, Толстой избирает чрезвычайно оригинальный, емкий, соответствующий сразу всем художественным задачам стиливой прием: писатель сосредотачивается не на отдельных сценах семейной, служебной и прочей жизни, а на ключевых **нравственно-психологических механизмах**, определяющих закономерности соответствующей стороны жизни. Механизм поведения **как таковой** интересует повествователя. Несколько звеньев механизмов - вот и все, что считает важным и нужным сообщить повествователь о всей жизни своего героя - до того момента, пока сам смысл и способ такой жизни не довели героя до гибели.

Но затем **при помощи этих же механизмов** Толстой показывает процесс умирания — и одновременно превращение этого процесса в процесс нравственного оживания. В конечном итоге, смерть Ивана Ильича оборачивается торжеством жизни над смертью, духовного над телесным. Обратим внимание: одни и те же психологические механизмы реализуют разные духовные задачи. Смысл приема еще и в том, чтобы подчеркнуть противоречивое единство человека, показать: в нем есть все, чтобы быть кем угодно. И то, кем человек становится, зависит от многих причин, но прежде всего - от него самого. Толстой, дав человеку все, возлагает на него ответственность за то, кем тот решается быть.

Вот почему в первой главе лицо покойного Ивана Ильича "было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого". В лице отражен результат происшедшей напряженнейшей внутренней борьбы. "На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно. Кроме того, в этом выражении был еще упрек или напоминание живым". Однако Петр Иванович не захотел вдуматься в смысл упрека или напоминания. Круг замкнулся. И следующий "ильич" будет так же в одиночку сражаться со смертью, а жизнь его будет по-прежнему "простой, обыкновенной и ужасной". В том и заключается сверхзадача повествователя (а с ним и автора), чтобы суметь разорвать этот порочный круг, чтобы тайно пережитую трагедию сделать явной - и тем самым попытаться спасти живых людей при помощи "искусственного", "рукотворного" произведения. Духовная сверхзадача Толстого представлена в художественной форме. И только эстетический анализ повести поможет выявить ее многогранную духовную содержательность.

Итак, проследим за кругами ада Ивана Ильича. Наш герой с самого начала жил как все: "легко, приятно и прилично". При этом он строго исполнял "то, что он считал своим долгом; долгом же он своим считал все то, что считалось таковым наивысше поставленными людьми". Таким образом, выполнять долг - и означало жить "легко, приятно и прилично". Со временем Иван Ильич стал думать, что этот "характер жизни" "свойственен жизни вообще", а не только его жизни. Такое отношение к "долгу" (к АИ) характерно для **сатирических** героев. Иван Ильич и есть вплоть до пятой главы (почти половину повести) герой преимущественно сатирический. Местами сатира переходит даже в комическую иронию (см. начало третьей главы).

Таким образом, творческий метод повести Толстого заключается в том, чтобы показать героя, стремящегося жить "как все известного рода люди" (а именно: жить

легко, приятно и прилично), в то же время показать сатирическую суть такой программы. Жить как все — значит взять правила жизни из конкретного социума и в этом же социуме в соответствии со своими индивидуальными особенностями попытаться их применить, вырабатывая попутно "несокрушимую" оправдательную идеологию. Иными словами, перед нами вариант реалистической обусловленности поведения, вариант реализма.

Именно для того, чтобы реализовать такую мировоззренческую программу персонажа и одновременно оценить ее как сатирическую, и понадобились Толстому "механизмы" (так перебрасывается мостик к стилю). Повествователь сухо, "протоколно" излагает канву жизни Ивана Ильича начиная с учебы в Правоведении. Сама манера изложения как бы намекает на то, что мы имеем дело если не с подсудимым, то по крайней мере с человеком, совершившим тяжкие проступки. По иронии судьбы (а от ее авторитарного возмездия герою, как известно, не уйти), подсудимый Иван Ильич сам оказывается рьяным слугой закона - судьей. (Вспомним: не судите, да не судимы будете.)

Перед нами - механизм становления юноши Ивана Голвина в Правоведении; механизм начала карьеры в провинции; механизм превращения молодого юриста в матерого чиновника, опытного служивого зубра; механизм женитьбы Ивана Ильича на девице Прасковье Федоровне из ложно понятого чувства долга, а не из нравственной потребности; механизм притирки на начальной стадии супружеской жизни; механизм выработки стратегии служебного рвения под влиянием семейных невзгод. Все это - во второй главе (всего в повести глав - двенадцать). Третья глава начинается следующим образом: "Так шла жизнь Ивана Ильича в продолжение семнадцати лет со времени женитьбы". До 1880 года. В этом году Иван Ильич получил неожиданно крупное повышение. В начале 1882 года Иван Ильич умирает в возрасте сорока пяти лет. Иными словами, во второй главе изложена почти вся история жизни - скудной, действительно "ужасной", недостойной человека.

Прозрения могло и не наступить: если судить по концепции, определяющей поведение героя, он бы мирно дожил до старости, повторив судьбу отца. Однако в соответствии с неким законом высшей справедливости (по иронии судьбы) все, накопленное, нажитое героем, оборачивается против него. Закон высшей справедливости — это тот принцип, обуславливающий поведение и судьбы людей, который исповедует повествователь, но не сам Иван Ильич; и это та необходимая моральная высота, которая позволяет



повествователю "право иметь", чтобы так сурово отнестись к иванам ильичам. Так сознание Ивана Ильича просвечивает сквозь сознание повествователя.

Смертельное заболевание Ивана Ильича начинается с "обыкновенного", но "ужасного", как потом выяснится, ушиба: он ударился о те самые вещи, которые так упорно наживал, чтобы быть как все. Этот сюжетный ход как раз и "доказывает правоту" повествователя.

Однако содержание повести гораздо глубже, философичнее. Оно не ограничивается критическим отрицанием элементарной программы человеческого существования, но показывает духовный переворот, ведущий к нравственному прозрению, к Истине. И тут избранный Толстым метод обнаруживает фантастические художественные возможности. Толстой не только не отказывается от избранного метода, но, напротив, еще более сосредотачивается на механизмах — но каких!: механизмах начала нравственно-психологического кризиса, его развития, кульминации и, наконец, разрешения.

Толстому это необходимо еще и вот по какой причине: избранная стилевая доминанта позволяет видеть за жизнью, подобной смерти, и смертью, возвращающей к жизни, не только смерть и жизнь конкретного Ивана Ильича, и не только жизнь и смерть Ивановичей и Ильичей, **но человека вообще**, человека как такового. Все индивидуальные национальные, социальные, психологические признаки личности и характера Ивана Ильича работают на выявление общечеловеческой сути, на выявление логики жизни и смерти человека.

Именно поэтому перед нами механизмы функционирования чиновника, семьянина, механизмы семейных конфликтов, механизм болезни (причем, на различных ее стадиях: начальной, в развитии и конечной); механизм умирания, нравственного прозрения, лечения, отношения окружающих к смертельно больному и т. д. Перед нами — **архетипы всех перечисленных ситуаций и архетипы поведения** в них человека, живущего "по лжи".

Приведу типичный пример такого механизма. Вот как повествователь анализирует наиболее общие причины семейных конфликтов в семье Головиных после начала болезни Ивана Ильича: "И Прасковья Федоровна теперь не без основания говорила, что у ее мужа тяжелый характер. С свойственной ей привычкой преувеличивать она говорила, что всегда и был такой ужасный характер, что надобно ее доброту, чтобы переносить это двадцать лет. Правдой было то, что ссоры теперь начинались от него. Начинались его придирки всегда перед самым обедом и часто, именно когда он начинал есть, за супом. То он

замечал, что что-нибудь из посуды испорчено, то кушанье не такое, то сын положил локоть на стол, то прическа дочери. И во всем он обвинял Прасковью Федоровну. Прасковья Федоровна сначала возражала и говорила ему неприятности, но он раза два во время начала обеда приходил в такое бешенство, что она поняла, что это болезненное состояние, которое вызывается в нем принятием пищи, и смирила себя; уже не возражала, а только торопила обедать. Смирение свое Прасковья Федоровна поставила себе в великую заслугу. Решив, что муж ее имеет ужасный характер и сделал несчастье ее жизни, она стала жалеть себя. И чем больше она жалела себя, тем больше ненавидела мужа. Она стала желать, чтоб он умер, но не могла этого желать, потому что тогда не было бы жалованья. И это еще более раздражало ее против него. Она считала себя страшно несчастной именно тем, что даже смерть его не могла спасти ее, и она раздражалась, скрывала это, и это скрытое раздражение ее усиливало его раздражение".

Повествователь неумоимо обобщает, стремится указать общие причины, закономерности поведения. Перед нами нет ни одной конкретной сцены; перед нами суть того, что происходит обычно на той или иной стадии того или иного процесса.

Анализ повествователя порой доходит до того, что он вообще убирает перечень конкретных причин (вроде испорченной посуды, локтя сына на столе, прически дочери) и полностью сосредотачивается на том, как это происходит, на самом механизме: "Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда ... и т. д. Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно его положение или нет? Но доктор игнорировал этот неуместный вопрос. С точки зрения доктора, вопрос этот был праздный и не подлежал обсуждению; существовало только взвешивание вероятностей - блуждающей почки, хронического катара и болезни слепой кишки. Не было вопроса о жизни Ивана Ильича, а был спор между блуждающей почкой и слепой кишкой".

Нам воспроизвели логику доктора, не желающего видеть реальность, уклоняющегося от нее, потому что констатация реального факта влечет за собой не "легкое и приятное" исполнение обязанностей, а нелегкий и неприятный труд души.

Механизмы, о которых идет речь, - психологические. Это классические образцы типично толстовского психологизма. Психологическая динамика (см. состояние Прас-

ковья Федоровны в конце первого приведенного отрывка) прописана скрупулезно и безукоризненно точно. Взаимодействие и взаимообусловленность сознания и подсознания, сознания и собственно психических сфер показаны блестяще.

Однако не сами по себе психологические закономерности интересуют повествователя и Толстого. Психологизм, как это всегда бывает, реализует иные стоящие за ним ценности и идеалы. Точный психологический анализ всякий раз позволяет вскрыть **ложь** поведения людей, несовпадение их мыслей и действий, мыслей и желаний. В этом — цель и смысл психологизма Толстого. Иван Ильич лжет, обвиняя во всех своих бедах Прасковью Федоровну. Прасковья Федоровна еще более лжет ( в т. ч. и перед собой), не понимая, да и не желая понимать истинных мотивов своего и мужа состояния. Лжет доктор — себе и другим, не желая вникать в обременительные проблемы умирающего, обходя вопрос о жизни и смерти Ивана Ильича и заменяя его вопросом технологии болезни. Причем (ирония судьбы!), такую же лукавую подмену совершал и Иван Ильич в бытность свою судьей. Продолжу цитирование второго отрывка: "И спор этот на глазах Ивана Ильича доктор блестящим образом разрешил в пользу слепой кишки, сделав оговорку о том, что исследование мочи может дать новые улики и что тогда дело будет пересмотрено. Все это было точь-в-точь то же, что делал тысячу раз Иван Ильич над подсудимыми таким блестящим манером. Так же блестяще сделал свое резюме доктор и торжествуя, весело даже, взглянув сверху очков на подсудимого. Из резюме доктора Иван Ильич вывел то заключение, что плохо, а что ему, доктору, да, пожалуй, и всем все равно, а ему плохо. И это заключение болезненно поразило Ивана Ильича, вызвав в нем чувство большой жалости к себе и большой злобы на этого равнодушного к такому важному вопросу доктора". Механизм общения с подсудимыми (больными) вскрывает ложь поведения судей (докторов). А лгут они с одной целью: чтобы жить "легко, приятно и прилично", обходя вопросы, которые сразу же могут нарушить легкость и приятность бытия. До предела обнажен принцип психологического анализа: несовпадение мотивов с мотивировками, причин - с предложениями, поводами.

И путь Ивана Ильича — постепенное осознание окружающей его тотальной лжи и понимание того, что он жил как все - лгал как все. Превратившись из судьи в подсудимого, Иван Ильич не мог не признать ложь, так необходимую судьям, лучшим людям, для их душевного комфорта. "Нельзя было себя обманывать: что-то страшное, новое и такое значительное, чего значительнее никогда в

жизни не было с Иваном Ильичем, совершалось в нем. И он один знал про это, все же окружающие не понимали или не хотели понимать и думали, что все на свете идет по-прежнему. Это-то более всего мучило Ивана Ильича".

Можно сделать некоторые промежуточные выводы. Логика нравственного прозрения Ивана Ильича, этапы духовного пути героя становятся и эстетической структурой повести. Стилевой доминантой, соответствующей художественным задачам Толстого, не могли стать принципы сюжетосложения: Толстой демонстративно выкладывает все сюжетные секреты вначале, переключая внимание читателей с того, что происходит, на то, как и почему это происходит. Если самая обыкновенная жизнь может быть и самой ужасной - это требует разъяснения и, стало быть, по-своему возбуждает читательское ожидание.

Было бы неверным отнести к стилевой доминанте речь и деталь (хотя там, где они употреблены, они использованы виртуозно). Диалогов и монологов сравнительно мало, деталь также не несет основную художественную нагрузку. Это вполне объяснимо: Толстого интересуют не конкретные сцены, где как раз и важны деталь и речь, а архетипы ситуаций.

Для воспроизведения нравственно-психологических механизмов Толстому необходима прежде всего повествовательная речь от третьего лица, речь аналитическая, объясняющая, убеждающая, вскрывающая противоречия душевной и духовной жизни. Отсюда — "научообразный" синтаксис, с обилием сложноподчиненных предложений, материализующий причинно-следственные отношения исследуемых явлений. Пафос объяснения, анализа, всевидения явно оказывает решающее воздействие на выбор стиливых средств. Лексика — нейтральна, она не мешает анализу; метафорические возможности речи также ступают перед пафосом бесстрастного исследования. Многочисленные начала предложений с союза и поддерживают напряженную "библейскую" интонацию, соответствующую причинно-следственным переходам и сцеплениям. (Кстати, помим синтаксиса, в повести много смысловых реминисценций из священного писания, служащего, очевидно, нравственной опорой повествователю.)

Отметим и такую принципиально важную особенность повести: стиль ее гибок и изменчив. Он следует не формальному требованию монолитности и единообразия, но "оживает", фиксируя возвращение к живой (не формально-правильной) жизни Ивана Ильича.

Повествователь все чаще начинает уступать место самому Ивану Ильичу в осмыслении им своих невзгод. Нравственная активность, естественно, отражается в стиле. С

пятой главы, с моментов решительного прозрения появляется внутренние монологи Ивана Ильича. Они последовательно ведут к основному внутреннему конфликту. Проследим, как конкретно осуществляет это Толстой.

В шестой главе повествователь вначале сам объясняет, что происходит в "глубине души" Ивана Ильича: "В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого". Иван Ильич знает, но не понимает. Глубинное сознание отторгает формальное знание, которое становится для первого не более, чем сопутствующей информацией. Далее повествователь берет на себя труд объяснить это противоречие на примере силлогизма из учебника логики: Кай - человек, люди смертны, потому Кай смертен. И Иван Ильич **Головин** начинает, наконец, жить не формально, руководствоваться не формальной логикой, не только **головой**, но и душой, чувствами (заметим: еще один, и, конечно, не последний, смысловой код поэтики имен): "И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, - мне это другое дело. И не может быть, чтобы мне следовало умирать. Это было бы слишком ужасно.

Так **чувствовалось** ему."

Толстой - гениален. Иван Ильич идет к истине не формально-логическим, а чувственно-интуитивным путем. Поэтому и истина Ивана Ильича будет простой, но "неизрекаемой". Ее легче постичь, чем потом объяснить.

Посредник между автором (Толстым) и героем постепенно сменяет "гнев на милость". Сатирические интонации по отношению к Ивану Ильичу уступают место трагическим; сам Иван Ильич с высоты почувствованной им истины начинает в душе сатирически обличать "всех". Он становится союзником повествователя, и они как бы на равных участвуют в освещении нравственного переворота в душе главного героя.

Монологи Ивана Ильича свидетельствуют о происходящей в нем интенсивной внутренней жизни: "Если бы мне умирать, как Каю, то я так бы и знал это, так бы мне и говорил **внутренний голос** ..." "Внутренний голос" как нечто "более умное" говорил бы "мне" - т. е. кто-то "другой" во мне говорил бы "мне": в Иване Ильиче слышится голос гуманистической совести.

Общение Ивана Ильича с собой - раздвоение его личности, противостояние себя прошлого и себя истинного — будет окончательно формализовано в диалоге с самим собой: "Потом он затих, перестал не только плакать, перестал дышать и весь стал внимание: как будто он прислу-

шивался не к голосу, говорящему звуками, но к **голосу души**, к ходу мыслей, поднимавшемуся в нем.

— Чего тебе нужно? — было **первое ясное, могущее быть выражено словами понятие**, которое он услышал. — Что тебе нужно? Чего тебе нужно? — повторил он себе. — Чего? — Не страдать. Жить, — ответил он.

И опять он весь предался вниманию такому напряженному, что даже боль не развлекала его.

— Жить? Как жить? — спросил голос души.

— Да, жить, как я жил прежде: хорошо, приятно.

— Как ты жил прежде, хорошо и приятно? — спросил голос. И он стал перебирать в воображении лучшие минуты своей приятной жизни. Но — странное дело — все эти лучшие минуты приятной жизни казались теперь совсем не тем, чем казались они тогда. Все — кроме первых воспоминаний детства. Там, в детстве, было что-то такое действительно приятное, с чем можно было бы жить, если бы оно вернулось. Но того человека, который испытывал это приятное, уже не было: это было как бы воспоминание о каком-то другом.

Как только начиналось то, чего результатом был теперешний он, Иван Ильич, так все казавшиеся тогда радости теперь на глазах его таяли и превращались во что-то ничтожное и часто гадкое".

В этом отрывке, помимо всего прочего, следует обратить внимание вот на что. Во-первых, повествователь настойчиво вскрывает тот пласт сознания, который он называет "голос души", говорящий "не звуками" и не "ясными" словами, а неконтролируемым "ходом мыслей". Во-вторых, эта стихия управляла Иваном Ильичом только в детстве — и только в детстве он и был счастлив. Потом он, как и все, был скован доктринами разума. И разум обманул, подвел его: "В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь... И вот готово, умирай!"

Таким образом, замена косвенной речи на монолог, монолога — на диалог представляет собой не формальные изыски и приемы, а глубоко мотивированную динамику стиля, отражающую **смену** принципов обусловленности поведения персонажа и, конечно, динамику пафоса. Иначе говоря, эволюция личности влечет за собой эволюцию метода, а он в свою очередь — стиля.

Вполне естественно, главным источником мучения Ивана Ильича стало то, чему он с таким усердием и успехом поклонялся всю жизнь: "Главное мучение Ивана Ильича была ложь, — та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень

хорошее. Он же знал, что, что бы ни делали, ничего не выйдет, кроме еще более мучительных страданий и смерти. И его мучила эта ложь, мучило то, что не хотели признаться в том, что все знали и он знал, а хотели лгать над ним по случаю ужасного его положения и хотели и заставляли его самого принимать участие в этой лжи. Ложь, ложь эта, совершаемая над ним накануне его смерти, ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду... была ужасно мучительна для Ивана Ильича".

Отрывок этот великолепно демонстрирует крен сатирического героя в сторону ГИ и резко критическое отношение к АИ (к "общественному мнению"). Перед нами уже **трагический** персонаж, попавший в безысходный мировоззренческий тупик. Эмоциональность повествователя, дотоле тщательно маскируемая им под сдержанность, выступает как нравственная поддержка Ивану Ильичу. Здесь их голоса сливаются в унисон.

Неожиданную поддержку находит Иван Ильич в Герасиме, ухаживающем за господином. "Утешение" Ивана Ильича состоит в том, что Герасим не лгал. Он понимал, что барин помирает и просто жалел его. Казалось бы, грубоватая констатация факта ("все умирать будем") должна была расстроить Ивана Ильича, но все оказалось наоборот. "Приличие" требовало не замечать умирания человека и относиться к нему как ко всем. Такое формальное уравнивание Ивана Ильича со всеми фактически означало невнимание, равнодушие к нему. А Герасим относился к нему как умирающему, и потому жалел его. Герасим и научил Ивана Ильича жалости. Жалость эта не формальная, а по существу объединяла людей. Ивану Ильичу, барину, и в голову не пришло обидеться, когда буфетный мужик переходил с ним на "ты", как с равным: "Кабы **ты** не больной, а то отчего же не послужить?"

Толстой очень искусно выписывает атмосферу лжи, постоянно окружающую Ивана Ильича и бесконечно его терзавшую. Вот, возможно, наиболее яркий эпизод, состоящий из нескольких композиционных фрагментов. Дочь с женихом собрались ехать в театр смотреть Сару Бернар. Они вошли к умирающему Ивану Ильичу и завели светский разговор о достоинствах игры знаменитой актрисы. Этот разговор глубоко оскорбил умирающего, и это отразилось на его лице. Все замолкли. "Надо было как-нибудь прервать это молчание. Никто не решался, и всем становилось страшно, что вдруг нарушится как-нибудь приличная ложь, и ясно будет всем то, что есть. Лиза первая решилась. Она прервала молчание. Она хотела скрыть то, что все испытывали, но **проговорилась**."

- Однако, ЕСЛИ ЕХАТЬ (выделено Толстым - А. А.), то пора, - сказала она, взглянув на свои часы, подарок отца, и чуть заметно, значительно о чем-то им одним известном, улыбнулась молодому человеку и встала, зашумев платьем.

Все встали, простились и уехали".

"Если ехать" — означает: если жить по прежним правилам, то следует ехать. А если разоблачить ложь, то надо забыть о легкости и приятности жизни и никуда не ехать, а вести себя как-то иначе с умирающим. Выбор был сделан: все уехали в театр. (Тут уместно сделать небольшое отступление — "вылазку" непосредственно в реальность. Известно отношение Толстого к условному театру. Он считал нереалистическое искусство фальшью и ложью. И то, что умирающего бросили со своими действительно грандиозными реальными духовными проблемами, променяв его на театр, на фальшь и ложь, которые так ненавидит Иван Ильич, вносит дополнительные смысловые оттенки в сюжетный ход, в поведение персонажей и в оценку их поведения. Однако если оставаться только в границах текста и отвлечься от субъективного толстовского отношения к театру (на самом деле театр ведь не обязательно ложь), то мы должны констатировать: Ивану Ильичу предпочли театр - иллюзию жизни (но не ложь!). Только этот подтекст прочитывается в тексте. Отождествлять личность писателя и образ автора — недопустимо. Это ведет просто-напросто к подмене художественного мира — реальным.

Исследуя произведение, не всегда корректно ссылаться на личность писателя. Апелляция к скрытым субъективным, авторским смыслам, а не к смыслам объективным, видимым всем без предварительного знакомства с биографией и личностью Толстого, грозит перевести анализ в произвольную интерпретацию текста. Но с другой стороны, квалифицированная интерпретация может помочь увидеть действительно неявные смыслы, которые способны обогатить восприятие конкретного художественного текста, не искажая при этом его. Такая интерпретация должна **дополнять** анализ, но **не подменять** его.)

Трактовка произведения сквозь личность Толстого не входит в задачи моего анализа.

Перед нами типично толстовский психологический диалог с пространственным аналитическим комментарием, который позволяет видеть за репликой гораздо более того, что она формально содержит. Но обратим внимание: мы стали свидетелями конкретной сцены — в своей единичности и уникальности. Не общий механизм обиды на равнодушные окружающих интересует здесь повествователя, а именно отдельная сцена. Вроде бы, речь идет о том же, просто



прием другой. На самом деле этот иной прием таит в себе и иные смыслы. Отдельная сцена - по закону образности - воздействует и на читателя, и на героя гораздо эмоциональнее "архитипических" картин. Герой ведь становится все более ранимым; и всех больше ранят самые близкие люди. (Отметим: вновь скрытая библейская "цитата".) В заключительном эпизоде, после отъезда всех домочадцев в театр, Иван Ильич посылает за чужим мужиком Герасимом.

Кроме того, дело идет к смерти, и каждое мгновение становится именно отдельным, неповторимым; мгновения уже не сливаются до неразличимости в один сплошной бесконечный ряд (архетип), а каждое стоит особо. Их уже осталось мало. Это последние капли жизни.

Кроме того, эти мгновения становятся этапами быстрой духовной эволюции.

Наконец: каждое мгновение приобретает свое неповторимое лицо, а уж человеку это положено и подавно: вот еще один глубинный смысловой подтекст этой бытовой сценки.

Однако на трагических противоречиях не завершается крестный путь бывшего судьи, судившего обо всем так легко и просто, "...ужаснее его физических страданий были его нравственные страдания, и в этом было главное его мучение.

Нравственные его страдания состояли в том, что в эту ночь (опять конкретное событие — А. А.), глядя на сонное, добродушное скуластое лицо Герасима, ему вдруг пришло в голову: а что, как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была "не то".

Одно дело — видеть порочность своих прежних идеалов, и совсем иное — решительно отрицать их. Иван Ильич попал в трагический вакуум: бывшие идеалы изжиты до конца, а новых пока нет. Но уже то, на какой основе отвергается старое, может кое-что сказать о несуществующем пока новом. Иван Ильич сводит счеты со старым, глядя на лицо Герасима. И сама постановка вопроса по-герасимовски проста, стилизована под неререфлектирующую народную мудрость: "а что, как и в самом деле вся моя жизнь (...) была "не то".

Летописец жизни Ивана Ильича бесстрастно, возвращаясь к первоначальной манере, констатирует: как только Иван Ильич сказал себе, что было "не то", "поднялась его ненависть и вместе с ненавистью физические мучительные страдания и с страданиями сознание неизбежной, близкой гибели". Вот он новый — и последний — порочный круг, в который попал Иван Ильич: отсутствие перспективы, позитивной программы, признание полного жизненного

краха заставляют ненавидеть себя и "всех"; ненависть порождает физические страдания, а вместе с ними и идею смерти, т. е. бессмысленности всего происходящего, — впечатления, возникающего от отсутствия перспективы.

"Сознательно", главным путем, путем рациональных выкладок и обоснований круг, очевидно, было не разомкнуть. Во всяком случае, ни повествователь, ни Иван Ильич не видели в этом направлении никаких перспектив. Очевидно, так же не видел их и автор. (Толстой не дал в этой повести повода принципиально размежеваться с повествователем; последний очень напоминает рупор идей автора.)

Бессилие разума актуализирует животное начало в человеке. Единственный раз в повести на первый план выступает фонетический уровень текста: "У! У! У!" - кричал он (Иван Ильич — А. А.) на разные интонации. Он начал кричать: "Не хочу!" - и так продолжал кричать на букву "у".

Казалось, из трагического противоречия выхода нет и не может быть (в предлагаемой системе отсчета). Но бессилие разума в нематериалистической системе ориентации означает всеилие чего-то другого. Когда все было учтено, и разум не мог подсказать достойного выхода из трагического тупика, **Головин** терпит последнее — и спасительное! — поражение. **"Вдруг** какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, **засветилось** что-то". Иван Ильич попытался "рационализировать" свет в конце дыры. " - Да, все было не то. (...) Что ж "то"? -спросил он себя и вдруг затих". Вместо ответа он "почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. (...) Ему стало жалко ее".

Очень непростой финал повести опять же требует прежде всего филологического, эстетического комментария, без которого не ясен будет финал духовный.

Итак, Ивану Ильичу **"открылось**, что жизнь его была не то"; ему **"стало жалко"**; "вдруг ему **стало ясно**, что то, что **томило его и не выходило**, что вдруг все **выходит** сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон". Безличные конструкции подчеркивают иррациональность, непостижимость произошедшего ("вдруг"!)." Синтаксис предельно упрощается: аналитическая вычурность, отражая неуместность рационального, редуцируется до немногословной, прямо скажем, неземной, мудрости. Сам повествователь словно бы ступешался: он "вдруг" из активного персонажа превратился в статиста, "просто" передающего логику событий там, где без него не обойтись. Он словно онемел и вроде бы немотивированно отказался от своего до этого момента безжалостного комментария.

Повествователь уступил место тому, что ни в каких комментариях не нуждается, да и никакими комментариями не объяснимо. Разум капитулировал перед чудом сверхъестественного обновления, прикосновения к непостижимой истине.

Естественно, боль сразу же утихла. "Вместо смерти был свет". Иван Ильич умирает с радостью, отрицающей ужас смерти. Радость - от воспринятой "откуда-то" истины. А истина состоит в том, что Иван Ильич, наконец, отвергает бездуховную ориентацию (жить легко, приятно и прилично) и познает такую жизнь (пусть на мгновение), после которой и умирать не страшно. "Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер".

Он умер на половине вдоха, задышав полной грудью. Но если один Иван Ильич смог победить смерть (точнее: нашел рецепт победы), то все остальные наверняка смогут рано или поздно нравственно ее преодолеть. Иван Ильич умирает как герой, утверждая АИ, а вместе с ними ту инстанцию, которая ему их подарила. "Жалко их (людей, "всех" — А.А.), надо сделать так, чтобы им не больно было". Трагизм разрешается в **героике** — вот откуда такой "светлый" финал. Это, конечно, героика религиозного, жертвенного, сострадательного типа.

Но художественная логика произведения - не линейная, одномерная логика. Последняя точка может и не совпадать с истинным финалом. Архитектоника повести во многом заставляет подкорректировать финал. Первая глава повести, по существу, есть и последняя глава, т. е. тринадцатая. По крайней мере, хронологически; а хронологический принцип сюжетосложения в этой повести совпадает с концентрическим. Толстой и формально, и по существу замыкает круг повести: композиционный и смысловой.

Думаю, теперь ясно, почему это повесть, а не рассказ. Перед нами в деталях, по фазам прослежен **процесс созревания, развития и разрешения противоречия**, тогда как рассказу важна демонстрация противоречия.

Гроб с телом героя, у которого на лице лежит последняя печать торжества над смертью, окружают сатирические персонажи. Нравственный опыт героя не востребован ими, не нужен им. Вещи по-прежнему показывают свою цепкую власть над хозяйствами; и повествователь по-прежнему смеется горьким сатирическим смехом (настолько горьким, что почти не смешно) над близкими и сотоварищами достойно усопшего: "Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и непра-

вильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кресте. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилий за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовался и даже щелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать".

Перед нами самый настоящий бунт вещей — бунт против бесконечной, никогда не прекращающейся лжи и в мелочах, и в самых важных вопросах жизни. Именно такой бунт привел к гибели Ивана Ильича. Повествователь подчеркивает, что даже бездушные вещи не в состоянии вынести невиданного глумления человека над своей собственной природой.

Начало повести, как ни странно, изрядно омрачает ее оптимистический финал. Но у начала всегда есть конец - оптимистический, как мы помним, конец. Диалектическое совмещение в человеке противоположных начал и невозможность победы без привкуса горечи - такой подход к жизни и человеку позволяет Толстому создать гениальный реалистический шедевр.

В финале двенадцатой главы Иван Ильич умирает уже без имени, без фамилии и без отчества. Начиная с того момента, как "Иван Ильич провалился, увидел свет", он перестал быть Иваном Ильичом Головиным. Он будет назван еще тридцать три раза, но только при помощи, главным образом, личных местоимений (преимущественно третьего лица) в разных падежах. Он стал просто человеком, всечеловеком, умершим за всех остальных людей. Параллель с Иисусом Христом здесь очевидна.

Однако смысл финала (и всей повести) шире однозначных толкований. Неправомерно толковать реалистическую повесть Толстого только в религиозном плане (личная религиозность автора не может выступать здесь как решающий аргумент), или только в социологическом, или каком-либо ином "отдельно взятом" плане. Принципиальная поливариантность трактовок — неперемное условие истинно художественного произведения, в этом нет

ничего удивительного. Конечно, мы выбираем какую-то одну систему отсчета, в которой разные планы увязаны друг с другом, иерархически организованы, в которой более "важные" планы поглощают планы второстепенные. И в этом смысле наша трактовка является монотрактовкой.

Однако сама проблема выбора трактовки (посредством целостного анализа!) возникает только потому, что писателю сумел показать **объективную** сложность личности, понятаю и отраженную реалистически. Причем, объективная сложность личности может быть отражена более глубоко, чем это субъективно представлялось автору. Нас ведь интересует **объективная художественная ценность** произведения, а не субъективная авторская интерпретация его. Главное заключается в том, что залогом высочайшего художественного уровня повести стала смелая и честная попытка Толстого разрешить кардинальные "экзистенциальные дихотомии" человека. Толстой именно переживает мысли, а не смутно живописует словом. И концепция его оборачивается оригинальным вариантом реалистического стиля.

Разумеется, целостный эстетический анализ повести Толстого может быть и иным. Но если это будет целостный эстетический анализ, он непременно будет включать в себя анализ понятий **концепция личности, метод, стиль**.

Наконец, последнее. Данное исследование поэтики и идейного потенциала произведения никак не может претендовать на исчерпывающее постижение шедевра Толстого. Мне важно было указать на отстаиваемый способ исследования поэтики.

Дальнейшее изучение произведения требует последовательного расширения контекстов. Максимально полно произведение может быть изучено только тогда, когда мы осознаем его как момент целостностей иных уровней и порядков. Повесть "Смерть Ивана Ильича" одновременно является:

- моментом творческой и духовной биографии писателя;
- моментом русской классической литературы определенного этапа ее развития;
- моментом русской литературы в целом;
- моментом реализма как величайшей русской, европейской и мировой художественной системы;
- шедевром мировой литературы в целом;
- моментом духовной жизни русского общества конкретного периода;
- образцом действенной воспитательной мощи произведения;

и т. д. и т. п.

Каждая форма общественного сознания может предложить свой набор контекстов. Все это можно и нужно

видеть в повести Толстого. Однако это уже задача исследования иных контекстов, иных целостных образований, с иными целями. Практически смыслы данного произведения — неисчерпаемы, как и смыслы всех значительных произведений искусства.

Вполне понятно, что замечания о специфике целостного анализа в полной мере относятся и к следующему разбираемому произведению.

## 2. АНАЛИЗ РАССКАЗА В. В. НАБОВОКА "РОЖДЕСТВО"

Целостный эстетический анализ маленького набоковского шедевра будет совершенно иным по сравнению с анализом повести Толстого. Рассказ Набокова исследует ту же трагическую дихотомию (экзистенциальную дихотомию, как сказал бы Фромм), что и гениальная повесть Толстого. Мотив преодоления отчаяния перед неизбежной смертью - в центре рассказа "Рождество". Думаю, рассказ в каком-то смысле является ключом ко всему лучшему, что создано Набоковым.

Концепция личности, сотворенная Набоковым, не столь глубока и не столь интеллектуализирована, как у Толстого. Набоков, на первый взгляд, бежит от каких бы то ни было идей (в соответствии со своими знаменитыми эстетическими декларациями). Рассказ вроде бы ни о чем. "Просто красиво" написано. Попытаемся найти ключ к набоковской "чистой, безыдейной" поэтике.

Присмотримся к сердцевине любого художественного произведения - к принципам обусловленности поведения героя. У Набокова в этом рассказе они чрезвычайно любопытны.

Активных действующих лиц в рассказе - всего два: некто Слепцов и Тот, Кто повествует о произошедшем: повествователь. В субъектной организации произведения нет ничего необычного. Если характер Ивана Ильича прослежен с самых истоков его формирования до сложнейшей трансформации в конце произведения, то **характера** Слепцова как такового в рассказе нет. Он (характер) абсолютно не актуален, мы ничего не знаем о нем, да в этом и нет никакой необходимости.

В рассказе преобладает **лирический принцип типизации** героя. Психологически поведение героя вполне реалистически обусловлено. Но психологический рисунок "Рождества" не выводит нас на глубокие нравственно-философские проблемы, поэтому тип психологизма Набокова (разновидность тайного психологизма) ничем не напоминает Толстого. Функция этого психологизма — иная.

Если нет характера героя — следовательно, нет соот-

ветствующей ситуации, конфликта, сюжета и т. д.: словом, нет соответствующей поэтики. Что же тогда есть?

Есть иная поэтика, соответствующая иному принципу типизации. Прежде всего, Слепцов один, если не считать слуги Ивана, подчеркнуто эпизодического лица (повествователь, по законам рода и жанра, "как бы невидим"). Одиночество само по себе есть всегда сублимация смерти: это отчужденность, выброшенность из жизни. И Слепцов пытается что-то противопоставить идее смерти, найти контраргументы в пользу жизни. В этой скрытой, невидимой схватке, которую тонко комментирует повествователь, победителем выходит Слепцов.

Однако сама по себе схватка, "рождество" нового эмоционально-мыслительного состояния происходит вне всякой связи с конкретными обстоятельствами жизни героя. Сказать о Слепцове "среда заела" - невозможно, потому что вокруг него нет никакой среды. Его социальная обозначенность очень условна. В данном случае герой Набокова почти метафизичен, вынут из среды, не вырастает из нее и не обуславливается ею. Потому он и лишен характера. А противоречия, мучающие его, - вечные противоречия, обусловленные не средой, а природой человека как таковой.

Таким образом, главное в рассказе - логика смены умонастроений. А логика эта не определяется ни социальной, ни биологической детерминированностью героя. Мне думается, перед нами все же потенциально реалистическая проза, хотя формальных признаков реализма вроде бы и недостаточно. Однако если сами идеи мало мотивированы, то психологическая зависимость от идей и обратная связь психологии с идеями явственно ощутимы,

Начало рассказа задает эмоциональный тон повествованию. "Вернувшись по вечеряющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сживал никогда. Так бывает после больших несчастий. Не брат родной, а случайный неприметный знакомый, с которым в обычное время ты и двух слов не скажешь, именно он толково, ласково поддерживает тебя, подает оброненную шляпу, — когда все кончено и ты, пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез. С мебелью — то же самое. Во всякой комнате, даже очень уютной и до смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов".

Лексика явно окрашена в печально-сентиментальные тона (большие несчастья, брат родной, стучишь зубами, ничего не видишь от слез). Детали также активно участвуют в создании "печального" фона (вечеряющие снега, низкий плюшевый стул, нежилой угол). (Трудно удержать-

ся от указания на весьма красноречивую деталь: пух под Слепцовым не только не бунтует, но "ласково поддерживает" его. И это можно сказать вообще обо всей мели. Взаимоотношения героев "Рождества" с вещным миром диаметрально противоположны аналогичным взаимоотношениям героев "Смерти Ивана Ильича".) Одиноким человек, сидящий в нежилом углу, контакт с вещами — все это явно символично. Кроме того, лирическая экспрессия задается и ритмом прозы (и не в последнюю очередь — ритмом). Отрывок естественно разбивается на речевые такты, содержащие, приблизительно, по три ударения (это относится почти ко всему приведенному абзацу).

Итак, мы видим, что актуализированы специфически лирические (лирики как рода) поэтические средства. Далее отметим явное желание лирического героя (т. е. повествователя) не остаться на заднем плане, его активность в подаче материала. "Ты и двух слов не скажешь", "поддерживает **тебя**", "**ты** ...стучишь зубами": "ты" — это не только обобщение лирического героя, но и обобщение читателя. Непосредственное обращение к тебе, читателю, устанавливает с тобой прямой контакт, без посредничества Слепцова.

Сдержанная безысходность горя передается мастерски выписанным овнешненным (тайным) психологизмом: "Тогда Слепцов поднял руку с колена, медленно на нее посмотрел. Между пальцев к тонкой складке кожи прилипла застывшая капля воска. Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула". Эти три строчки последнего эпизода первой главки в рассматриваемом стилевом контексте многого стоят по выразительности. "Поднял руку с колена": он сидит, тяжело опершись на колено, в "позе горя". Медленность жеста отражает замирающую, умирающую внутреннюю жизнь. "Капля воска" между пальцев — свидетельство посещения церкви. "Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула": бессмысленность жеста является симптомом шокового состояния Слепцова; трещина, появляющаяся у него на глазах, — явный символ разлома, катастрофы, свершившейся в его жизни.

Избранные скупые поэтические средства предельно функциональны и выразительны. Горе передано настолько неестественно красиво, что уже и не воспринимается как настоящее горе, оно сразу же покрывается налетом условности. А этого-то впечатления и добивается писатель Набоков!

Еще раньше, в третьем фрагменте первой главки, появляется Иван, "тихий тучный слуга, недавно сбивший себе усы", который внес лампу и "беззвучно опустил на



нее шелковую клетку: розовый абажур". Во всем этом композиционном фрагменте, совпадающем с эпизодом сюжета, поражает потрясающая ничего не пропускающая наблюдательность повествователя (пока сложно сказать, можно ли отнести ее к Слепцову). Хозяин сидит - "словно в приемной у доктора". На стекле - "стеклянные перья мороза", вечер — "густо синеет". Слуга — "недавно сбивший себе усы", абажур - "розовый". Конец фрагмента таков: "На мгновение в наклонном зеркале отразилось его освещенное ухо и седой еж. Потом он вышел, мягко скрипнув дверью".

Казалось бы, какое нам дело до того, давно или недавно сбрил себе усы слуга? И почему так важно, что он "тихий и тучный"? Или, если угодно, вот еще пример (из третьей главки): "Слепцов взял из рук сторожа лампу с жестяным рефлектором". Какое отношение к горю Слепцова имеет "жестяной рефлектор"? Или усы? Мало того, что никакого; эта вызывающе немотивированная цепкость внимания раздражает своим желанием ничего не пропустить.

Зрительная, слуховая, осязательная, чувственная жадность к вещному миру, желание ничего не пропустить и все назвать, конечно, не случайны. Сознание повествователя, как зеркало (буквальный образ рассказа), отражает попавшие в пределы его досягаемости объекты.

Проверим это наблюдение дальше. Во второй главке творится что-то невообразимое. Не много в мировой литературе найдется страниц, так изысканно поэтизирующих заурядную материальность мира, так тонко воплощающих эстетическое торжество зрения и слуха:

"Когда на следующее утро, после ночи, прошедшей в мелких нелепых снах, вовсе не относящихся к его горю, Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица и на бледную тавку легли райскими ромбами отраженья цветных стекол. Дверь поддавалась не сразу, затем сладко хрустнула, и в лицо ударил блистательный мороз. Песком, будто рыжей корицей, усыпан был ледок, облепивший ступени крыльца, а с выступа крыши, острыми вниз, свисали толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевой. Сугробы подступали к самым окнам флигеля, плотно держали в морозных тисках оглушенное деревянное строенье. Перед крыльцом чуть вздувались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк, где каждый черный сучок okayмлен был серебром и елки поджимали зеленые лапы под пухлым и сверкающим грузом".

Никаких сомнений быть не может: зрение повествователя устроено как-то особенно. И эта особенность и дорога Набокову: она и позволяет реализовать ему свой дар

эстетизировать вещный мир. Повествователь — явный двойник Набокова. Пришлось бы выписать почти весь рассказ для подтверждения высказанной мысли. Ограничусь приведенным фрагментом, дающим повод и для постановки другой проблемы.

Изумительны по своей выразительности метафоры Набокова, воплощенные к тому же, в изощренных интонациях и звуках. Вряд ли есть необходимость указывать на разнообразные аллитерации и ассонансы, пронизывающие весь отрывок и буквально делающие его музыкальным. К тому же ритмическая основа прозы не исчезает, она становится более гибкой: на каждый речевой такт приходится по три-пять ударений. Обратим внимание: звукопись многофункциональна, но главная ее функция - добиться впечатления звуковой пластичности, имитирующей пластичность природных силуэтов и линий. "Белые купола клумб": во-первых, очевидны ассонансные закругления: э-ы-э у-о-а-у; во-вторых, "круглый звук" Л также рисует купол; в-третьих, совпадение четырех "мягких" звуков в двух коротких словах, состоящих из пяти-шести звуков (купола клумб), делает зрительным соседство куполов и т. д.

Мир действительно помещен в систему эстетических зеркал: метафорических, звуковых, интонационно-ритмических. Он многократно отражается, дробится в зеркальной мозаике.

Если, немного забегаая вперед, раскрыть секрет Набокова и сообщить, что горе Слепцова заключалось в том, что у него умер единственный сын, то станет ясно, что чувственный гимн жизни крайне бестактен, во всяком случае, не бесспорен. Так или иначе, требуется обосновать уместность гимна.

Чьими глазами смотрим мы на "весело выстрелившую половицу" или любуемся "белыми куполами клумб"? Только ли повествователя? Ведь он описывает только то, что попадает в поле зрения Слепцова. Постепенно грань между точкой зрения Слепцова и повествователя стирается и становится невозможным отделить одну от другой. Слепцов "удивлялся, что еще жив, что может чувствовать, как блестит снег, как поют от мороза передние зубы. Он заметил даже, что оснеженный куст похож на застывший фонтан и что на склоне сугроба — песьи следы, шафранные пятна, прожегшие пасть".

Великолепие мира, перед которым невозможно устоять, как бы заслоняет, смягчает боль. Причем, это великолепие особого рода. Повествователь судьбой Слепцова словно бы иллюстрирует несомненные, прочно усвоенные им (повествователем) истины. Безымянный образ автора, двойник Набокова, завидно и плодотворно активен только

в одном: он неутомимо переводит действительность в некий эстетический план. И только такая - отраженная, искусственно созданная — действительность вызывает его восхищение. Если уж быть совсем точным, то восхищение его вызывает сама возможность эстетизировать мир. Непреображенного мира у Набокова нет. Способность и открытость любых явлений к эстетизации — вот что волнует Набокова и его героев. Не случайно, в его лучшем романе "Дар" -герой и есть писатель. И пристальный интерес к искусству, литературе (скрытые и явные реминисценции, перифразы, аллюзии) — тоже знак личности, для которой искусство выше реальности. (Возможно, скрытые аллюзии есть и в рассказе "Рождество". Для этого необходимо специальное исследование. Но даже возможный второй (третий и т. д.) план не может изменить главного посыла.)

Давно замечена "изобразительная сила" Набокова, дар "внешнего выражения", "меткость взгляда", внимательность к "живописнейшим мелочам". Считается, однако, что дар Набокова замкнут на самом себе. Это трактуется как крупный недостаток творческой манеры писателя. Хорошо бы, дескать, использовать Набокову этот дар для воплощения **чего-то**. А раз Набоков не воплощает **ничего** (нет Больших Идей, как у Толстого), то дар вроде бы так и остался сам по себе.

Не будем, однако торопиться с выводами. Даже на примере одного маленького рассказа видно, что это далеко не так. Объяснимся.

Вот как сообщает повествователь о смерти сына Слепцова: "Совсем недавно, в Петербурге, — радостно, жадно поговорив в бреду о школе, о велосипеде, о какой-то индийской бабочке, - он умер, и вчера Слепцов перевез тяжелый, словно всюю жизнью наполненный, гроб в деревню, в маленький белокаменный склеп близ сельской церкви". Эта фраза — та клеточка художественности, в которой сконцентрирована суть рассказа. Ключевое слово "умер" — спрятано во фразе, завуалировано. Его эмоциональное воздействие максимально амортизировано, ослаблено. Если бы фраза обрывалась на слове "умер", впечатление было бы максимально близким к реальности. Это звучало бы просто и грубо (вспомним повесть Толстого!). Набоков не дает сосредоточиться на этом впечатлении и заговаривает читателя, сообщая ему о гробе, деревне, склепе, церкви... Кроме того, слово "умер" обрывает ряд "радостный": школа, велосипед, индийская бабочка.

Все это очень искусно сделано для того, чтобы быть просто смертью. Напряжение во фразе, кульминация на слове "умер", и тут же нейтрализация этого впечатления — все это похоже на фокусы. Или в фокусах есть свой неслучайный смысл?

Когда Слепцов серьезно, но непременно очень красиво, относится к возможности собственной смерти, он ставит и понятие, и слово, его обозначающее, в конце: "Слепцов встал. Затряс головой, удерживая приступ страшных сухих рыданий.

- Я больше не могу... — простонал он, растягивая слова, и повторил еще протяжнее: - Не - могу - больше...

"Завтра Рождество, - скороговоркой пронеслось у него в голове. — А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же..."

Он вытащил платок, вытер глаза, бороду, щеки. На платке остались темные полосы.

— ...Смерть, — тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение".

Горе Слепцова блекнет на фоне, выписанном таким образом, что он (фон) не подчеркивает, а снимает, нейтрализует горе: "Далеко внизу, на белой глади проруби, горели вырезанные льды, а на том берегу, над снежными крышами изб, поднимались тихо и прямо розоватые струи дыма. Слепцов снял каракулевый колпак, прислонился к стволу. Где-то очень далеко кололи дрова, - каждый удар звонко отпрыгивал в небо, а под белыми крышами придавленных изб, за легким серебряным туманом деревьев, слепо сиял церковный крест".

Не буду лишний раз заострять внимание на ритмико-фонетических, интонационно-синтаксических достоинствах. Они очевидны.

Но как невозможно скупому опозитизировать потерю денег (при всей серьезности с его стороны это будет объективно выглядеть смешно), так и истинное горе нельзя переживать столь изысканно красиво. Даже "вой по сыну" превращается в изящный намек, эфемизм, не могущий нарушить установку на эстетизацию мира: "слепо сиял церковный крест", т. е. его сияние расплывается в наполненных слезами глазах.

Что бы мы ни говорили, смакование красоты на фоне смерти выглядит неестественно. Так, я думаю, нравственный изъян оборачивается изъяном эстетическим.

Рассказ просто не мог кончиться "примитивной" человеческой трагедией. И для перевода трагического мироощущения в почти язычески-восторженное понадобилась ничтожная малость: бабочка, не вовремя (зимой!) вылупившаяся из кокона. Причем, из кокона, оставшегося после умершего сына (он коллекционировал бабочек).

Умерший сын возрождает к жизни отца — чудесным даром: сильнее смерти оказалась только красота. Красота — как таковая, без всяких идеологических, меркантильных и прочих примесей!

Рассказ кончается не просто формальным появлением на свет "сморщенного существа" "с черными мохнатыми лапками". Фантастическая поэма о превращении индийского шелкопряда из "черной мыши", из "комочка" в "громадную ночную бабочку" в художественном смысле равна жизнеутверждению, которое способно противостоять любой жизненной катастрофе. Бабочка, воплощенная бескорыстная красота, способна перевесить даже смерть сына, даже смерть. Финал рассказа достоин того, чтобы его воспроизвести целиком. Но я не буду этого делать, так как стилевая доминанта не меняется, рассказ завершается в прежнем ключе.

Итак, рассказ Набокова "Рождество" - тоже заканчивается жизнеутверждением, но на прямо противоположной Толстому основе. Слепцов не ищет нравственного обновления в земной жизни - "горестной до ужаса, унизительно бесцельной, бесплодной, лишенной чудес". Такой представляется жизнь Слепцову за мгновение до явления шелкопряда. Но если для Ивана Ильича жизнь перестала быть "унизительно бесцельной" и "бесплодной", то для Слепцова она, в сущности, такой и осталась. Слепцов "прозрел" иначе: бесцельность, бесплодность жизни он стал преодолевать ее украшательством, принципиально "не замечать" унизительно бесцельности жизни. От этого бессмысленность жизни, конечно, никуда не исчезла. Фактически, он так и остался слепым, он и не прозрел по настоящему, потому что и не пытается разобраться в причинах своей слепоты.

Перед нами несмешной вариант **трагической иронии**. Вот почему Слепцов трагически одинок.

Попытаемся теперь свести концы с концами. Изобилие метафор в рассказе и превращение, в конце концов, всего произведения в сплошную метафору (рождество нового мироощущения) позволяет сделать определенные выводы. Цель и смысл метафор и сравнений Набокова, поддержанных тщательно организованным словесным уровнем текста, заключается в том, чтобы сопрягать различные явления, уподоблять их друг другу. Что, конечно, и должна делать всякая метафора. Однако у Набокова метафора обнажена до своей "первородной" функции: метафора служит не вспомогательным поэтическим средством, а непосредственно "скрепляет" жизнь с литературой. Эстетизация жизни в рассказе выступает не просто как прием или игра, как иногда думают, но - без преувеличения - как **духовный, идеологический акт**. Героям (да и автору) больше нечего противопоставить бессмысленности жизни. Такая "духовная порода" (кстати, выражение самого Набокова из "Дара") сознательно возводит башни из

слоновой кости, обрекая себя на одиночество. В установке на трагическое одиночество — и способ самоутверждения, и гибельное духовное бесплодие.

Вот какими принципами обусловлено поведение героев. Вот почему именно такая стилизованная доминанта реализует очень оригинальный творческий метод писателя. В конечном счете, жизненная доктрина героев (думаю, и писателя) оказалась созвучной их дару, чем и обуславливается высокое художественное совершенство рассказа.

Следует иметь в виду, что уникальный словесный дар Набокова настолько ярок, что кажется самодостаточным для объявления его гением, превосходящим даже Толстого.

Но это ошибочное мнение. В отказе от поисков выхода из духовного тупика, от анализа как способа преодоления тупика, от поисков плодотворной жизненной ориентации — причины того, что Набоков, став явлением художественным, так и не стал явлением духа. А это существенно ограничило его художественность. Будучи яркой и оригинальной, она осталась в то же время неглубокой. Попытка развести Истину с Красотой не удалась даже Набокову.

В заключение отмечу, что трагико-ироническая программа жизни — мощный идеологический посыл рассказа. Рассказ, несомненно, написан не "просто так", а рассчитан на то, чтобы его читали: интерпретировали, анализировали. В этом и заключается жизнь художественного произведения. Набокову, конечно, не удалось избежать Больших Идей — хотя бы потому, что, как показывает нам формула художественного совершенства, красоты без смысла просто не существует.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трудно вообразить себе более блистательное определение художественного произведения, чем афоризм Б. Шоу: "Великое произведение искусства — это мучительная победа гениального ума над гениальным воображением". Хотелось бы добавить: при участии гениально развитого нравственного чувства. Здесь важно все: и то, что речь идет о великом произведении искусства; и то, что гениальными должны быть и воображение, и ум; и то, что ум должен "победить"; и то, что победа эта - мучительная. Рациональный компонент духовности, в конечном счете, так или иначе организует, обуздывает стихию эмоций.

Так обстоит дело и в литературе — не будет преувеличением сказать, в первую очередь в литературе. Сама же литература располагается в середине пути "от мифа к логосу", она так и не оторвалась от мифа. В целом литература является интуитивным освоением мира. В силу этого она требует рационального осознания.

Но само рациональное осознание (научный подход) еще не может служить в настоящее время гарантом точности в гуманитарных науках. Точность в каждой конкретной гуманитарной науке зависит от глубины общей концепции. Поиск объективных критериев в этой сфере становится все более актуальным. Позитивистский подход вне философии искусства сегодня уже вряд ли продуктивен.

Только один пример. Как известно, Кант утверждал, что эстетическое, будучи выражением гармонии "чувственности и интеллекта", организует чувственность "техническим", а не смысловым образом, и что эстетическое чувство имеет при этом как бы "технический характер". Разуму же отводилась роль гаранта того, чтобы в качестве цели искусству не была поставлена "антиразумная" цель (а от нравственной цели искусство свободно).

Но если разум, как было показано, является функцией психики ("чувственности"), тогда как же он может служить гарантией против антиразумной цели? Нет более могучей

"антиразумной" силы, чем разум, идущий на поводу у "чувственности". Эстетическое чувство организует чувственность именно **смысловым** (в том числе в соответствии с нравственным законом), а не техническим образом. Этическое становится эстетическим - в этом все дело.

Как обойти эту философскую дилемму филологу, сколь угодно далеко стоящему от философии?

Каждый мало-мальски серьезный филолог-исследователь вынужден считаться с философскими аспектами литературоведения. Ясно, что любая локальная литературоведческая методика будет зависеть от избранной общей посылки, от точки отсчета, которую филологии задает философия. И чем теснее увязаны все основные философские исходные координаты, чем убедительнее философская система, порождающая филологическую методологию, тем более точным в научном смысле становится самый простой, "ни на что не претендующий" филологический анализ.

Ключ к решению собственно филологических проблем находится в области философии литературы. Сегодня это уже аксиома. Однако сама по себе констатация этого положения не ведет автоматически к радикальному обновлению теории литературы. Все зависит, опять же, от правильности и глубины общей концепции. Можно целостно рассматривать **текст**, порождая научные школы и методики; можно целостно рассматривать **"мир идей"** произведения - с не менее впечатляющими научными результатами.

Какое же литературоведение, пусть даже и философски ориентированное, при этом считать истинным?

Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а в иной плоскости: надо целостно рассматривать **художественное произведение**, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложной организованной форме - художественном тексте.

Очевидно, что для обоснования данного тезиса необходима какая-то новая концепция. Подобной сложности задача не под силу одному учебному пособию. Важно правильно сформулировать и поставить проблемы, стоящие перед теорией литературы. Важно наметить пути создания новой концепции, общие контуры перспективной литературной теории. Именно в этом и видел автор свою задачу.



# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
-----------------------	---

## **ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

1. Целостность художественного образа .....	8
2. Личность как субъект и объект эстетической деятельности.....	11
3. Многоуровневая структура художественного произведения.....	22
4. Стратегии художественной типизации. Метод .....	27
5. Род .....	43
6. Метажанр.....	47
7. Жанр .....	49
8. Стиль. Компоненты стиля.....	56
9. Соотносительность содержательных и формальных уровней произведения. Понятие внутренней формы .....	65
10. Генезис литературно-художественного произведения.....	67
11. Художественное произведение как объект и субъект воздействия литературных традиций .....	70
12. Художественное произведение в историко-функциональном аспекте .....	76
13. Психологизм в литературе .....	80
14. Национальное как фактор художественности в литературе .....	89
15. Критерий художественности литературного произведения.....	100
16. Методология целостного эстетического анализа художественного произведения.....	110

## **ПРАКТИКА ЦЕЛОСТНОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

1. Анализ повести Л. Н. Толстого "Смерть Ивана Ильича" .....	114
2. Анализ рассказа В. В. Набокова "Рождество".....	133

<b>Заключение</b> .....	142
-------------------------	-----

**Издано при финансовом содействии "Белпромстройбанка"**

Учебное издание  
**Анатолий Николаевич АНДРЕЕВ**  
**ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**  
Учебное пособие для студентов вузов

Зав. редакционно-издательским отделом *И. Е. Лукьянчик*  
Ответственный за выпуск *Г. И. Бондаренко*  
Корректор *З. Б. Звонарева*  
Зав. лабораторией малой печати *В. К. Савостиков*  
Компьютерная верстка *С. М. Залесского*

Подписано в печать 14.09.95. Формат 84x108<sup>1/32</sup> • Бумага тип. № 1. Офсетная печать. Усл. печ. л. 7,56. Уч.-изд. л. 8,61. Тираж 1000 экз. Заказ 6577

Научно-методический центр учебной книги и средств обучения Министерства образования и науки Республики Беларусь. Лицензия ЛВ № 633. 220013. г. Минск, ул. Б. Хмельницкого, 3.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика в типографии института "Минсктиппроект".  
220123. г. Минск, ул. В. Хоружей, 13/61.

