

А.Н. АНДРЕЕВ

ЛЕКЦИИ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Учебное пособие для студентов вузов

МИНСК 2012

Рецензенты:

Жук И.В. - доктор филологических наук

Иванов А.В. - кандидат филологических наук

Андреев А. Н.

Лекции по теории литературы:

Учеб. пособие для студентов вузов. - Мн.: 2012

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, превращаясь в проблемы философии литературы. По-новому освещен ряд узловых проблем литературоведения: теория целостности, художественности, образности, многоуровневости произведений; в непривычном ключе интерпретируются традиционные проблемы рода, жанра, стиля. Рассматриваются актуальные, но малоисследованные литературоведением вопросы психологизма в литературе, национальной специфики литературы, критериев художественности; наконец, новаторски трактуется категория модусов художественности, в результате чего появляются такие понятия, как персонцентрическая валентность, персонцентризм, соционцентризм и др. Теоретически обоснована методология целостного анализа литературно-художественных произведений.

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

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.¹, который, в свою очередь, непосредственно опирался на эстетические идеи Гегеля².)

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.

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 «сосуществовании» противоречий. На протяжении всей истории литературоведческой мысли неизбежно актуализировались либо герменевтически ориентированные концепции (то есть, 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 (то есть, не сам смысл произведений, а средства его передающие). Для одних произведение так или иначе было «феноменом идей», для других – «феноменом языка» (соответственно произведение

¹ Пospelов, Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

² Гегель, Г. В. Эстетика. Т.1. М., 1968.

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 (пансоциологическое) 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 объекта¹.

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, 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, П. Сакулина 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.

¹ Гартман, Н. Эстетика. М., 1958; Ингарден, Р. Исследования по эстетике. М., 1962. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

Смысл нового методологического подхода к изучению целостных образований (таких как личность, общество, художественное произведение и т. д.) заключается, во-первых, в признании той данности, что целостность неразложима на элементы (речь идет об *информационной структуре* целостности). 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» («капли океана») – требует изучения целого; последнее же является многоклеточной, многоуровневой структурой. Во-вторых (и здесь речь идет о *сущностном наполнении* абстрактной информационной структуры), в признании того факта, что природа феномена художественности адекватно описывается языком целостности: многоуровневая целостность литературно-художественная возникает тогда, когда нравственно-философские (нехудожественные) стратегии превращаются в стратегии художественные (в модусы художественности). Иными словами, целостность представляет собой философскую версию того, как проблемы *личности* связаны с проблемами *текста*.

В данной работе «клеточками художественности» стали последовательно выделенные уровни художественного произведения, такие как *персоноцентрическая валентность, пафос, поведенческие стратегии персонажа, метажанр, род, жанр*, а также все уровни *стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, лексико-морфологический уровень текста, интонационно-синтаксический, художественная фонетика и художественная ритмика)*. 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?

Нам 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* (для передачи которой необходимы *модусы художественности*, выполняющие функцию *стратегий художественной типизации*). 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 мы убеждены, что теория литературы есть не что иное, как философия литературы, то контакты на стыке наук видятся 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. Мы попытались 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, нам представлялось 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 мы исходили 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 нашей точки зрения, субъектом и объектом эстетической деятельности. Художественное произведение в предлагаемой интерпретации – это творческий акт порождения концепции личности, воспроизводимой при помощи особых модусов художественности, «стратегий художественной типизации» (В.И. Тютя). Главные из них: метод (в единстве *типологической* и *конкретно-исторической* сторон, то есть в единстве персонцентрической валентности и пафоса, с одной стороны, и поведенческих стратегий персонажа, с другой), метажанр, род и, отчасти, жанр. Стил – это уже изобразительно-выразительное воплощение избранных стратегий через сюжетно-композиционный уровень, деталь, речь 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 литературоведческой 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 таких параметров концепции личности, как, скажем, *персонцентризм* или

социоцентризм, невозможно ставить в один ряд со стилевыми заимствованиями. Следует разграничить сферу их функционирования.

Меняется подход к историко-функциональному аспекту произведений. В частности, получает свое не только морально-психологическое, но и художественное 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. Нам 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, мы далеки от мысли, что отстаиваемая концепция беспорочна и исключительна. Она находится отнюдь не в стороне от различных современных и предшествующих школ и направлений. Нам хотелось бы в меру сил синтезировать опыт таких школ. Мы убеждены, 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. Как представляется, по-настоящему диалектическая методология еще мало внедрена в литературоведение, которое на пути к философии литературы находится в начальной стадии своего становления.

1. ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ

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 стать предметом научного исследования. Однако этого оказалось недостаточно для человека, который взял себе в «вечные спутники» искусство.

Не затрагивая всех глубин философско-эстетической проблематики словесно-художественного творчества, необходимо отметить некоторые решающие обстоятельства. Прежде всего, искусство, в отличие от науки, использует совершенно особый способ воспроизведения и, в известном смысле, познания действительности – *образ*, то есть, конкретный, *чувственно воспринимаемый* носитель информации об определенных предметах или явлениях. Образ единичен, более того – уникален, и в силу своей конкретности адресован чувствам.

Но это только половина того, что следует сказать о природе образа. Вторая половина будет противоречить только что сказанному. За *уникальным* в образе сквозит всеобщее, *универсальное* как характеристика данных феноменов, – характеристика, принципиально не сводимая к чувственно воспринимаемой информации. В образе (вот он, исток художественности!) присутствует не только чувственно воспринимаемое начало, но и начало сверхчувственное, – информация, адресованная уже не исключительно чувствам (психике), но и абстрактно-логическому мышлению (сознанию).

Как назвать вот это «нечто», противоположное образу по своей информационной природе?

Сверхчувственное начало, воспринимаемое сознанием, но не чувствами, называется *понятие*.

Образ в таком своем качестве (образ + понятие) выступает как особый *язык культуры*, специализация которого – синтетическая, амбивалентная по отношению к «душе» (психике) и «уму» (сознанию) информация.

Наука, в том числе и литературоведение, использует не образы, а *понятия*, функция которых – обозначение предельно абстрагированной от

индивидуальных признаков сущности¹. Сущность как таковая вообще не может быть чувственно воспринята, ибо воспринимается она абстрактно-логическим мышлением.

Понятия также выступают в качестве особого *языка культуры*, специализация которого – оперировать строго определенным объемом значений, описывать процессы и отношения, воспринимаемые со стороны их сущности. Ни о какой информационной амбивалентности по отношению к понятиям не может идти и речи; они «бездушны» (сверхчувственны), и потому адресованы «холодному уму» (сознанию). Поэтому научные работы почти лишены эмоций, которые только «затемняют» сущность. Из понятий можно выстроить цепь умозаключений, гипотез, теорий, но невозможно создать образ, нечто художественное. 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, уникален, тем более он способен передать общее, универсальное.

Сказанное об образе до сих пор является более или менее общим местом в теории искусства.

Гораздо реже исследователи задаются другими не менее важными вопросами: **почему вообще возможно «образное мышление», лежащее в основе художественного творчества, и, далее, соответствующее восприятие творчества – читательское «сотворческое сопереживание»?**

Почему образ, в отличие от понятия, всегда «больше, чем образ» (образ + понятие)? В каких случаях возникает потребность в образном мышлении? Каков гносеологический потенциал такого мышления? Почему нельзя без него обойтись?

Такого рода «образная» (художественная) деятельность должна быть как-то объяснена с точки зрения функционирования сознания, которое от имени культуры, «легитимно» представляет потребности человека.

Давно замечено, что *мировоззрение личности*, то есть то, что для литературы имеет решающее значение, формируется в поле напряжения, возникающем между двумя полюсами: «миросозерцанием» и «теоретической деятельностью сознания»². Если перевести терминологию на язык философии,

¹ 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, мы сознательно не акцентируем внимание на оттенках, сосредоточившись из всего "понятийно-образного" спектра на крайних полярных категориях. Это, конечно, упрощение, которое может быть оправдано лишь учебным характером данного курса.

² О наличии этих сторон в мировоззрении художника см.: *Поспелов, Г. Н. Целостно-системное понимание...* С. 150.

речь идет о различении психики и сознания. Как соотносятся эти категории, как они взаимодействуют?

Только ответив на эти фундаментальные нелитературоведческие вопросы, мы сможем понять природу образности и целостности, сможем объяснить законы их возникновения и функционирования.

Будем иметь в виду, что вопрос, с которого начинается литературоведческая теория, имеет гносеологическую – не собственно литературную или художественную! – природу.

Строго говоря, дело не в образах и понятиях как таковых; дело в психике и сознании, которые по-разному осваивают мир, и поэтому говорят на разных языках. Чтобы понять, адекватно воспринять образный язык литературы, необходимо иметь представление о том, какими возможностями в деле постижения мира обладает литература, каков гносеологический потенциал литературы.

Мы будем отталкиваться от следующего принципиального положения.

Психическая, чувственно воспринимаемая информация является базовой основой для существования психики (от гр. *Psyche* – душа) и служит инструментом *приспособления* человека к миру.

В чем суть приспособления как типа отношения к действительности?

В психологическом смысле – видеть не то, что есть на самом деле, а то, что хочется видеть (иллюзии принимать за правду). В научном смысле – исказить объективно существующую картину, абсолютизировать субъективное восприятие. Приспособление требует языка «эмоционально убедительных» образов.

Если перед человеком стоит задача *познать* мир (а не приспособиться к нему), то он вынужден обратиться к сознанию, которое способно дать объективное представление о мире с помощью понятий.

Таким образом, человек приспособливающийся и человек познающий – это два разных типа отношения к миру, в том числе и к себе как составляющей универсума. Ясно, что эти отношения противоречат друг другу. Абстрактно-логически воспринимаемая информация предрасположена к систематизации (такого рода информация структурируется по принципу «от общего – к частному»), которая в идеале принимает форму закона. Познание основано на законах, которые являются хлебом науки. Что касается приспособления, то оно становится тем более эффективным, чем больше исповедуется культ «беззакония» – бессистемности, хаоса, непознаваемости мира (в том числе и себя). С точки зрения «приспособленца», мир и человек принципиально непознаваемы. Остается одно: верить в то, во что хочется верить (видеть не то, что есть на самом деле, а то, что хочется видеть).

Картина резко усложняется, если принять к сведению следующее: отношения приспособления и познания, противоречащие друг другу,

неразрывно связаны между собой; более того, они как противоречивые стороны единого целого то и дело «переходят» друг в друга. Их легко спутать.

Отсюда следует: говорить на языке образов – значит, отчасти приспособливаться и отчасти познавать. Причем словесно-художественная деятельность предполагает познание в степени, сопоставимой с деятельностью научной (не случайно многих писателей, особенно романистов, называют философами). Язык художественной литературы амбивалентен: несовершенство познавательного отношения компенсируется силой эмоционального воздействия.

Такова гносеологическая ниша литературы.

При этом в разных родах и жанрах литературы приспособительно-познавательное соотношение бывает разным. Однако существует и отчетливо выраженная культурная тенденция: развитие литературы означает неуклонное развитие познавательного отношения (наряду с усовершенствованием отношения приспособительного: чувства становятся все более умными, а ум обретает качества душевности).

Литература становится спутником человека, желающего обнаружить в себе личность. К этому тезису мы еще вернемся. Вообще стоит заметить, что с точки зрения целостного подхода, невозможно в одном месте, вот здесь и сейчас, изложить все, касающееся одной локальной проблемы, исчерпывающе осветить вопрос или определить категорию. Просто потому, что локальных проблем, отдельно взятых вопросов или категорий в *целостно организованном* научном дискурсе не существует. Одна «клеточка» (вопрос, категория) всегда промаркирована свойствами целого, и понять одно можно только держа в уме все.

Поэтому время от времени мы будем возвращаться к уже «разобранному», осмысленным категориям в новом контексте, что будет постоянно обогащать категорию в содержательном плане. Принцип отношений «через момент целого постигать все целое» (через каплю – познавать океан) диктует именно такую научную стратегию.

Итак, в качестве предпосылки художественного творчества отношения приспособления и познания 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, абстрактного и конкретного.

Такой представляется 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, то есть совокупностью понятий.

У нас появляются основания говорить о *целостности образа* и, в более широком плане, о целостности как объективной *предпосылке эстетического отношения*. С этого момента мы по умолчанию будем трактовать образ как нечто изначально целостное; «нецелостного» образа не бывает; целостный образ в нашей интерпретации превращается в своего рода тавтологию.

Однако целостность образа – это не просто качество, способствующее чувственному восприятию мысли (понятия). Образ – это еще и способ существования одновременно нескольких понятий (*системы понятий*). Образ принципиально многозначен, он одновременно содержит несколько аспектов (почему это возможно – рассмотрим в следующем разделе). 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* («каплями океанов»). Причем, наличие суммы смыслов – также неперенное условие «жизни» художественного образа. Часто трудно, а то и 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: во-первых, мы говорим о единстве двух типов отношений, приспособительного и познавательного, из которых складывается целостность; во-вторых, мы подчеркиваем синтетичность познавательного отношения в образе.

Но тут следует иметь в виду, что любая художественно воспроизводимая «картина мира» – это 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. Художественный образ (целостный, как мы помним) со всеми своими уникальными возможностями – это все же только способ, средство, форма.

Что же является содержательностью образа?

Ответ, как нам представляется, может быть только один: личность.

По крайней мере, познавательные возможности целостного подхода диктуют именно такой ответ.

Итак, ключевыми словами, характеризующими методологическое понятие «целостный анализ литературы», являются *информация* (точнее, *информационная структура*) и *личность*, – слова явно «не литературного» происхождения (отметим это как противоречие).

Ключевым словом для характеристики особой информационной структуры, которая и становится, в конечном счете, предметом целостного анализа, является *противоречие*. Оксюморонное понятие «целостный анализ» насквозь противоречиво: «целостный» означает неделимый, не поддающийся делению на части; «анализ» означает именно последовательное и целенаправленное расчленение целостности.

Мы акцентировано начали с противоречий еще и потому, что сложившиеся отношения с ними специалиста представляют собой конструктивный принцип любой теории, а уж теории «целостного анализа» и подавно. Лояльное отношение к противоречиям помогает правильно сформировать *предмет исследования*. Исходные позиции в литературоведении (и в главном его разделе – теории литературы, которая и «отвечает» за методологию) таковы.

С одной стороны, художественное произведение рассматривается как «феномен идей», как проблемно-содержательное образование, которое, будучи образным по природе, требует рационализации: абстрактно-логического, научного комментария (то есть перевода образно выраженной информации на язык понятий).

С другой – как «феномен стиля», как некое эстетически замкнутое, самотождественное целое. Первый подход все чаще называют *интерпретацией*, подчеркивая его субъективно-произвольный характер, не сводимый, по существу, к сколько-нибудь определенным, научно обоснованным закономерностям (ибо вольная, эссеистическая интерпретация не привязана к универсальной шкале высших культурных ценностей). Ясно, что «смыслы реальности», бессистемно рассеянные и породившие художественное произведение, оказываются актуальнее самого произведения. Это как раз тот случай, когда разговор идет обо всем и ни о чем.

Второй подход, акцентирующий проблемы текста как такового, стремится полностью отвлечься от реальности, абсолютизируя формально-знаковое начало, действительно присущее всем явлениям культуры.

Кардинальная проблема, стоящая перед теорией литературы (да и перед всей эстетикой, разделом которой и является теория литературы), заключается в следующем: как нравственно-философские (нехудожественные) стратегии (смыслы) превращаются в стратегии художественные (в модусы художественности) – и, в конечном счете, в стиль?

Как примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых в известной степени состоятельна?

Без понятий *информационная структура* (целостно организованная, если речь идет о художественных феноменах) и *противоречие* здесь не обойтись.

Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного сложнее, чем это представлялось до недавнего времени. Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а *в иной плоскости*: надо целостно рассматривать не текст и не поэтический «мир идей», не

художественные и внехудожественные стратегии, взятые изолированно, а *художественное произведение*, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложно организованной форме – художественном тексте.

Художественное произведение и становится предметом исследования.

Для обоснования данного тезиса необходима какая-то новая концепция, объясняющая, как проблемы *личности* связаны с проблемами текста. Такая концепция существует, и условно обозначить ее можно как *целостный* подход к художественным феноменам (произведению, мышлению, творчеству). Для краткости – *целостный анализ*. По существу, на наших глазах происходит формирование и становление, возможно, наиболее оригинальной и перспективной на сегодняшний день литературной теории.

2. ЦЕЛОСТНОСТЬ/СИСТЕМНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ИНФОРМАЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ

Целостность, как мы убедимся в дальнейшем, – это также характеристика специфически «человеческого измерения» (не только художественного). Целостность является свойством не только образа, но и того, что содержится в образе – личности.

Целостно воспринимаемый объект обладает как минимум двумя качественными признаками. Во-первых, целостность предполагает совмещение противоположностей – начала чувственно воспринимаемого и абстрактно-логического (это имеет отношение к природе целостности, о чем мы уже говорили); во-вторых, тип отношений компонентов в целостно организованном объекте принципиально иной, нежели в объекте, организованном системно (и это имеет отношение к структуре целостности).

Целостность является характеристикой не только объекта как информационной единицы «в целом» (восприятие внутренней противоречивости как единства), но и характеристикой *типа отношений* между компонентами, составляющими информационную структуру объекта (восприятие внутренней структуры). Целостность, конечно, возможно «потрогать руками», то есть чувственно воспринять; однако тип отношений воспринимается не чувствами, а средствами науки.

Какие существуют типы отношений между компонентами, составляющими информационную структуру объекта?

Нас будут интересовать два типа отношений, способных образовать следующие структуры: систему или целостность. Система образуется в результате отношений часть – целое (назовем этот тип отношений *системным*). Целостность образуется в результате отношений момент целого – целое (капля – океан). Назовем этот тип отношений *целостным*.

Почему мы выделили именно эти типы отношений?

Потому что гуманитарные объекты могут быть осмыслены либо как система, либо как целостность. Все научные классификации и типологии так или иначе сводятся именно к этим базовым типам отношений. Более современным, перспективным и, главное, более адекватным реальности (то есть более научным, в конечном счете) представляется целостный подход.

Как же научно описать предмет и объект, неделимый информационный симбиоз, целостность (художественную), которая стремится к беспредельной автономии, к превращению в своеобразную «вещь в себе»?

Для этого существует только один путь: выявлять описывать *отношения* компонентов (уровней) целого, которые (отношения) могут быть либо целостными, либо системными.

Если до сих пор *целостность словесно-художественного произведения* изучалась как *система*, иначе говоря, каждый срез, плоскость целостного объекта исследовались изолированно, как элемент или часть целого, то теперь мы предлагаем осознавать их как *момент целостности*, которому присущи все свойства целого. «Чистые» характеристики отдельного качества осложняются гаммой характеристик всех иных качеств. Любой компонент стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, словесная сторона текста) становится носителем всей духовно-эстетической парадигмы, но при этом не утрачивает своей автономной специфичности.

Становится ясно, что анализировать стиль – значит выявить отношения стилевых компонентов со всеми содержательными уровнями произведения; квалифицированный же анализ концептуальной стороны может состояться только при условии рассмотрения идей сквозь призму стиля. В художественном произведении вне стиля нет идей – и наоборот.

Понятия содержание и форма утратили свою дихотомичность, надуманную идентичность и превратились в качества в полной мере относительные. Например, сюжет в целостно организованном тексте можно трактовать и как момент формы, и как момент содержания – в зависимости от набора отношений, функций, которые он выполняет.

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; например, сюжетная основа «Пиковой дамы» по-новому осмыслена в «Преступлении и наказании»).

2. Каждая конкретная целостность как таковая может быть в свою очередь моментом целостности иного порядка (например, Л. Толстой может быть элементом русской литературы, а русская литература – элементом литературы мировой).

Таким образом, каждый конкретный момент целостности – это момент бесконечности, всеобщности. Научно изучать всегда необходимо и единственно возможно *конкретную целостность*. Изучать же сразу «все» – нельзя, хотя «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».

Коварство целостности как свойства исследуемого предмета (объекта) заключается в том, что ее, целостность, невозможно обмежевать рамками художественной модели; сама модель – лишь момент (модус) целостности иного уровня и порядка. Моментами целостности (в разной степени) могут выступать личность, эпоха, автор, произведение, читатель, традиция, современный контекст – и так далее. Иными словами, исследователь в

известном смысле сам формирует себе целостный предмет – каждый судит в меру своей методологической подготовленности, если угодно. Увидеть целостность предмета, то есть объять необъятное, – это уже искусство науки. Отсюда известный субъективизм науки гуманитарной (и не только гуманитарной, конечно); при этом субъективизм осознается как модус объективности.

Суть целостности в том, что она может поменять свою суть. От главного до второстепенного – один качественный скачок, и наоборот.

Целостность – это воплощенный в структуре информации сгусток диалектики. При этом внутренние (качественные) характеристики «улавливаются» *сознанием* (превращающим объект в субъект, человека – в личность), а внешние (количественные) – *психикой*, и передаются, соответственно, *понятиями* и *образами*.

Это означает: для психики целостность как информационный сегмент универсума принципиально не познаваема, не постижима. Даже еще проще: такого объекта для психики не существует и существовать не может, поскольку психика принципиально не обладает информационными возможностями превращения в субъект.

Однако без ощущения имманентных целостных признаков целостность не может стать «объектом» для сознания. Психика чувствует то, чего для нее не существует.

Мир трудно познаваем как целостность, однако если познаваем, то именно как целостность. Именно поэтому целостность превращается в *универсальную категорию*, обозначающую соотношение в информационном объекте познавательного и приспособительного начал.

Возникает вопрос: **возможно ли научное постижение целостных художественных феноменов (образа, произведения, творчества) возможен ли понятийный эквивалент художественности, 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 самопроизвольной переакцентуации смысловых доминант, едва ли не 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, художественное произведение и личность (об этом чуть ниже) – неразложимы (целостны). Адекватное восприятие целостных феноменов также должно быть целостным: как переживание мысли, как чувственно воспринимаемая сущность (вот, кстати, еще одно значение категории

целостность). 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 – целостное, опять же) восприятие. Оно всегда одномоментно, одноактно.

Прекрасно отдавая себе отчет в том, что целостность художественного произведения не может быть исчерпывающе описана на формальном языке науки, мы, вместе с тем, видим только один подход к научному постижению этой целостности: ее необходимо изучать как системность, стремящуюся к своему пределу (то есть, превращающуюся в свою противоположность – целостность). 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.

3. ЛИЧНОСТЬ КАК СУБЪЕКТ И ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Итак, мы готовы к тому, что говорить о личности – значит, говорить о целостно организованной информационной структуре, которая обладает, конечно, содержательностью.

Дело бесконечно усложняется тем обстоятельством, что личность является не только субъектом эстетического познания мира (то есть, тем, *кто* с помощью образа познает мир), но и объектом (то есть, тем, *что* при этом познается), а в придачу и субъектом восприятия (то есть, тем, *кто* воспринимает творческий продукт). Личность говорит о личности, для личности и средствами, присущими личности. Образ служит одновременно средством познания и передачи сугубо человеческой информации, и в то же время отражает саму суть существования личности.

Все вопросы собственно эстетического или художественного порядка так или иначе упираются в проблему личности: отметим это как специфическую характеристику литературоведения, науки гуманитарной, науки о человеке.

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

Что такое личность?

На наших глазах постепенно складывается комплекс наук (биология, антропология, психология, этика, философия и др.), которые условно можно назвать «наукой о человеке»¹. Кроме того, личность, как уже было сказано, находится в центре внимания искусства. Причем, то, что интересует комплекс наук, искусство, в целостном ключе, интересует *одновременно*. 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. Тело – душа – дух (разум). Если человека «спроецировать» на плоскость биологии, психологии и сознания², то человек отразится так, что

¹ Фромм, Э. Человек для себя. Мн., 1992. С. 27-31.

² Оговоримся: «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

проекции будут верны, но будут противоречить друг другу. На биологическом уровне человек отразится как закрытая система рефлексов, на психологическом – как закрытая система психологических реакций, на духовном – как автономный идеальный мир. Вот они, противоречия в действии.

Человека невозможно верно отразить в плоскости низших, замкнутых на себе, психофизиологических измерений; сущность человека в том, что он открыт миру, «самотрансцендентен» (В. Франкл), – в том, что он выделился из природы, стал культурным существом.

Высшие (культурные) измерения включают в себя низшие (природные) в «снятом» виде. Человек, став существом духовным, остается в чем-то и животным, и растением, и камнем. Человек – един (целостен, по нашей терминологии). 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 – то есть, 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 разных 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»¹.

Личность иногда трактуют как «совокупность всех общественных отношений» (К. Маркс), «ансамбль социальных отношений», как сказано в

психического начал (при доминировании первого из них), а в душе ощутимы сознательные организующие начала (хотя в целом душа – психический хаос, «потемки»).

Появление понятий *душа* и *духовность* в высшей степени характерно. Наличие понятий подчеркивает тот факт, что «голой» психики и «чистого» сознания не существует, последние могут рассматриваться лишь как научные абстракции.

¹ Франкл, В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 109.

оригинале, считал известный советский философ Э. В. Ильенков¹. Маркс видел в личности не естественно-природный, а культурно-исторический феномен (в котором, правда, абсолютизировалось социальное начало в ущерб духовно-экзистенциальному).

Для нас принципиально важно, что личность несводима ни к «естественной заданности», ни ко всякого рода «ансамблям социальных отношений», ни даже к определенной духовно-экзистенциальной установке. Вообще сами по себе социальность или духовность как надприродные, культурные качества не могут быть решающими характеристиками личности.

Личность – это информационно-философская характеристика человека.

Личность начинается там, где возникает сознательное, разумное управление информацией, имеющей отношение к человеческому измерению (к триаде тело-душа-дух).

Водораздел «человек – личность» пролегает в сфере разграничений «бессознательное – сознательное» (душа – ум). Личность начинает формироваться там, где бессознательная регуляция уступает место сознательной – разумно-сознательной, подчеркнем, потому что интеллект, слуга двух господ, психики и сознания, может эффективно обслуживать именно бессознательно-приспособительные отношения, взваливая на себя как на инстанцию в информационном отношении более высокую приспособительные функции психики. Личность же подразумевает познавательное отношение.

Куль личности предполагает культ разумного отношения, культ познания и отвергает культ бессознательного приспособления как способ познания мира (именно как способ познания, подчеркнем; как способ выживания приспособление весьма эффективно).

Поскольку разум и ничто иное ответствен за высшие культурные ценности, которые традиционно обозначаются как Истина, Добро, Красота, то именно разумное начало связывается с началом культурным.

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, как часы – ко Времени.

Намечается ряд оппозиций, которые могут помочь разобраться в существе дела: натура – культура, психика («продленная» в интеллект, заставляющая интеллект выполнять функции психики) – сознание (интеллект, переходящий в разум, выполняющий уже функции сознания), человек – личность.

Философия как более высокое в научном плане измерение включает в себя литературоведение. Последнее 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

¹ Ильенков, Э. В. Что же такое личность? //С чего начинается личность. М., 1983. С. 325, 328.

имеет дело именно с этим измерением. Человек является человеком постольку, поскольку он способен преодолеть и свою естественную заданность, и социальную детерминированность. *Духовное* в человеке – это именно та инстанция, которая, в конечном счете, формирует в нем личность. Человек может встать над всем, даже над самим собой – в этом и заключена основа способности личности к саморазвитию.

Немного забегаая вперед, отметим, что именно поэтому и возможно выражать свое миропонимание, изображая *всего лишь* 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 (точнее, о превращении человека в личность).

Поэтому художественную литературу можно определить как «мышление личностными категориями», «мышление динамическими ансамблями личностей».

Личность может реализовать свой духовный потенциал только 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*. Личность нарабатывает комплекс психологических механизмов, позволяющих приспособливаться к среде, становиться «совокупностью социальных отношений». Через характер личность вписывается в социальное окружение, через характер личность реализует себя. Заметим, что характер несводим к темпераменту – к скорости и интенсивности психологических реакций. Характер формирует прежде всего такие психологические особенности, которые реализуют мировоззренческие установки личности.

Реализм впервые последовательно вскрыл связь *обстоятельств – характера – личности*. Характер в литературе, как и в жизни, – 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»¹. 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»².

Таким образом, темперамент является биологическим аспектом личности; психологический характер – социальная ее характеристика; собственно

¹ Франкл, В. Человек ... С. 112.

² Франкл, В. Человек ... с. 114.

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 (с высшими культурными ценностями). Духовное формирует в человеке человека, преодолевая его материальную оболочку.

Сказанного вполне достаточно, чтобы представить себе, чем же являются личность и характер в литературе. (До сих пор мы употребляли термин характер как имеющий отношение к социальной психологии; в дальнейшем мы будем говорить о характере как о структуре персонажа, то есть, будем употреблять этот термин как литературоведческий, см. **раздел 9.**)

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

Обозначенный круг вопросов практически не затрагивается при обсуждении проблем теории литературы, этого философско-гуманитарного блока литературоведения, тогда как данные вопросы являются центральными для прояснения категории художественность. Кратко остановимся 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 *содержательна*. И свою содержательность (в культуре содержание – это всегда идеи) 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 создании теории литературно-художественного произведения.

Итак, изучая художественное произведение, мы, в конечном счете, упираемся в проблемы сознания (общественного и индивидуального). (Заметим, что вопрос вопросов – о соотношении 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. Подчеркнем, однако, что «не заметить», обойти эти вопросы невозможно. Решение этих и всех последующих вопросов требует опоры на определенную философскую систему. Для нас такой системой является *диалектический материализм*, опирающийся на методологические возможности *тотальной диалектики*, с помощью которой стало возможно изучение целостных феноменов.)

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. Егорова¹.

Воспроизведем схему из этой работы, отражающую структуру общественного сознания. **Схема № 1.**

ПОЛЮС ПСИХИКИ	Эстет. сознание	Нравств. сознание	Религ. сознание	Правов. сознание	Полит. сознание	Эконом. сознание	Научное сознание	Филос. сознание	ПОЛЮС СОЗНАНИЯ
	ФИЛОСОФСКОЕ СОЗНАНИЕ								
	НАУЧНОЕ СОЗНАНИЕ								
	ИДЕОЛОГИЗИРОВАННОЕ СОЗНАНИЕ								
	ОБЫДЕННОЕ СОЗНАНИЕ								
	ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ								
	ОТНОШЕНИЯ								

На протяжении всей работы мы будем «держат 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 полномочно 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)

¹ Егоров, А. В. Диалектика сознания. Текст лекции по курсу философии для студентов всех специальностей. Мн., 1993.

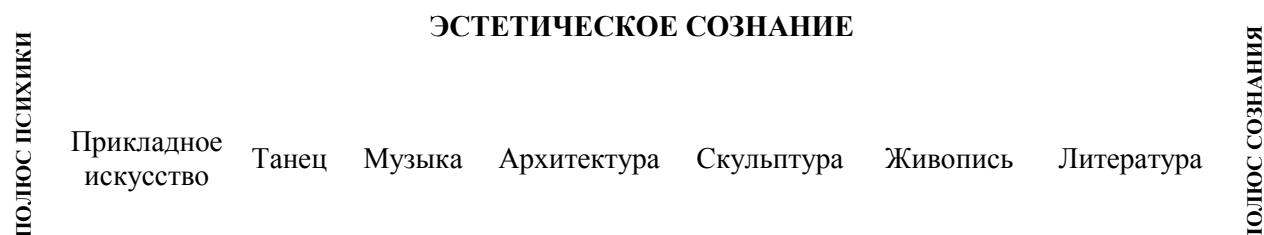
далеко не всегда дотягивает до уровня философских, мировоззренческих обобщений, хотя какие-то моменты обобщения есть уже и на низших уровнях.

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.

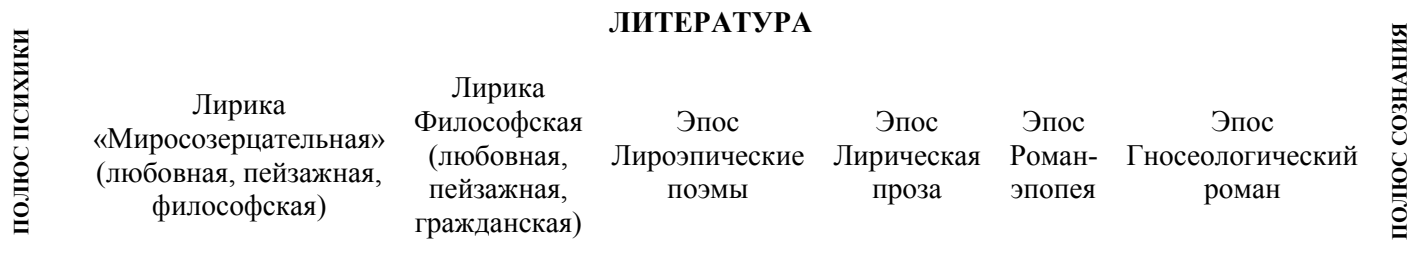
Такое взаимопроникновение форм общественного сознания друг в друга позволяет понять, почему художественные произведения могут стать «энциклопедиями жизни», почему они оперируют суммами смыслов. В то же время очевидна несводимость одной формы сознания к другой, суверенность выделенных форм.

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, то есть, постепенного перехода от полюса к полюсу. Если вычленим (условно) эстетическое сознание и расположить внутри его основные виды искусства – по степени нарастания рационализма, – то мы получим следующую схему. **Схема № 2.**



Литературу как вид искусства также можно разложить в подобном же спектре: от лирики – к эпосу. **Схема № 3.**



«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 соотношение личного и 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 в принципе аналогична структуре общественного сознания (иное дело – содержательность структуры). «Личность и есть совокупность отношений человека к самому себе как к некоему «ДРУГОМУ» – отношений «Я» к самому себе как к некоторому «НЕ-Я»¹.

Думаю, мы не всегда по достоинству оцениваем этот фантастический дар человека – дар объективно относиться к себе, мыслить, познавать, дар превращаться из человека – в личность. А этот дар и есть та решающая предпосылка, благодаря которой художественное творчество становится формой общественного сознания.

В этой связи важно четко представлять себе, чем личность отличается от человека (индивида), ибо, как мы убедимся в дальнейшем, существует литература доличностной (социоцентрической и индивидоцентрической) ориентации и литература ориентации персоноцентрической.

Что отличает социо-(индивидо)центрического героя от персоноцентрического?

Тело, душа, дух – таковы три информационные сферы, способные комбинировать новые смыслы. Телесно-душевное начало (психика) плюс начало душевно-рациональное (сознание) – таковы компоненты духовности.

Интеллект в этом информационном пространстве – слуга двух господ, как уже было сказано: он обслуживает потребности психики и в то же время стремится в превращению в разум (высшую ступень сознания). Последний шаг от натуры к культуре – это шаг от психики к сознанию, от интеллекта к разуму, шаг, не улавливаемый локаторами психики, но совершенно реальный в информационном пространстве человека.

Разум в этой связи можно определить как особого рода интеллект, считающийся с логикой бессознательного, обогащающийся такой логикой и превращающийся благодаря ей в *инструмент тотальной диалектики*, в инструмент моделирования идеального смысла, который принято называть истиной.

А чем, в таком случае, отличается личность от индивида?

¹ Ильенков, Э. В. Что же такое личность? ... С. 329.

Коротко можно ответить так: между ними – пропасть, располагающаяся в узеньком пространстве, отделяющем разум от интеллекта. Иной тип управления информацией – и возникает пропасть.

Язык личности – разум, язык индивида – чувства. Личность – субъект разумного типа управления информацией; индивид – объект бессознательного приложения бессознательно добытой информации (и интеллект многократно усиливает воздействие бессознательного).

Итак, под личностью в данной работе понимается совокупность отношений биопсихосоциодуховных – сложный духовно-психофизиологический симбиоз, комплекс (информационная целостность), в котором определяющей способностью является способность к духовному, *разумно-рациональному* управлению всем информационным комплексом. 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, художник воспроизводит прежде всего духовность личности, располагающуюся в поле напряжения между полюсами психики и сознания; духовность амбивалентна: с одной стороны, она чувственно воспринимаема, «психична», с другой – рациональна, то есть может быть описана как система идей.

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 исследования в литературоведении*.

При этом *объектом исследования*, нравится нам это или не нравится, становится вовсе не литература, а *конфликт типов управления информацией*, конфликт между «образным» и «понятийным» мышлением – между психикой и сознанием, строго говоря; еще точнее: между *отношением приспособления* и *отношением познания*, которые и создают ту самую информационную структуру. А эти отношения являются строительным материалом духовности личности.

Отсюда новая актуальность императива: хочешь понять литературу – разберись с личностью.

Какие духовные компоненты личности несут решающую художественную нагрузку?

В этой связи хочется затронуть проблему, казалось бы, частную, которая в целостном контексте приобретает универсальный характер (и это относится ко всем без исключения проблемам литературоведения). Проблема называется *критерии художественности* (к ней мы обратимся в свое время в ином контексте – см. **раздел 11**).

Поскольку качество духовности определяет параметры эстетические, а не наоборот, то критерии художественности складываются из оценки плана содержания (в частности, философии нравственности) и связанного с ним плана выражения (стиля). Именно в этом видится *гарантия объективности* критериев. Старая, но вполне целостная, формула «Красота – Добро – Истина» получает свое научное обоснование.

Правда, в свете тотальной диалектики эта формула обнаруживает в себе множество нюансов. В частности, художественная практика показала, что Красота, относительно автономный компонент триады, обладает самоценным потенциалом выразительности. Вместе с тем, Красоту невозможно отлучить от смысла радикально (от суммы смыслов, организованных системно).

Принцип «диалектическая многомерность идей определяет качество их выражения» становится научным критерием художественности. Чем глубже смысл – тем своеобразнее стиль.

Получается неслыханное: литературоведение, не имея на то никаких исключительных философских полномочий, должно если не обосновать универсальный характер духовных ценностей (для этого надо изменить предмет исследования и превратиться в философию нравственности), то опираться на вполне научную версию, которая совершенно недвусмысленно *обосновывает универсальный* (sic!) *характер духовных ценностей*. И упомянутая уже тотальная диалектичность методологии обязывает литературоведение заниматься вопросами нелитературоведческими, которые имеют исключительную важность именно для литературоведения.

Получается: целостное литературоведение, обратившись к целостной методологии, в полной мере наделяется философскими полномочиями.

Универсальность духовных ценностей целостный анализ видит не в том, что существует аксиоматическая триада «Красота – Добро – Истина» (некая абсолютная, иррационально заданная точка отсчета), а в том, что: 1) духовно-эстетическая триада «Красота – Добро – Истина» является результатом информационного взаимодействия психики и сознания; 2) подобное взаимодействие привело к тому, что точкой отсчета в информационной картине мира стала личность как средоточие природно-культурной информации, структурированной с помощью тотальной диалектики; 3) главным в структуре личности, реализующей отношение познания, которое противоречиво включает в себя отношение приспособления, является *разум*, субъект культуры, который управляет всей стратегически важной информацией для человека с помощью «осознанной необходимости», законов, иначе говоря (*интеллект*, являясь, в

основном, продленным рычагом психики и в этой связи – субъектом природы, эффективно регулирует отношения приспособления); 4) принципиальная возможность существования личности, где функции психики, интеллекта и разума разведены и упорядочены, привела к возникновению феномена художественности и, далее, актуальных *модусов художественности* (в первую очередь, персоноцентрической валентности – *социоцентризма, индивидоцентризма и персоноцентризма*).

Итак, если человек обречен эволюционировать в сторону личности (от природы – к культуре), то художественное творчество просто не могло не возникнуть: целостность личности, как видим, можно передать только при помощи образа – также амбивалентного, сверхчувственного по своей природе образования. Постигание и воспроизведение духовной сущности личности посредством образа и становится содержанием художественного произведения.

Из того факта, что личность наиболее адекватно может быть передана через образ, вытекает множество принципиальных для нас следствий. Отметим одно из самых решающих среди них. Художественное творчество должно существовать уже только потому, что оно удовлетворяет одну из *фундаментальнейших потребностей* человеческой личности, а именно: потребность в «*самоактуализации*» (термин американского психолога Маслоу), которую мы понимаем как способность к духовной реализации с помощью иррациональных (бессознательных) технологий.

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 (духовная 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, отчасти является познанием мира, но познанием внерациональным, *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 «личностное ядро» человека?

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 ценностного ядра, составляющего основу 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 («капли океана»). 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» ментальных напластований в целостном объекте представляется естественным и необходимым.

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 (вернемся к тому, с чего начинали разговор о личности).

Каким образом осуществляется эстетизация духовности в словесно-художественной форме? Как духовное (в частности, этическое) превратить в эстетическое?

Для этого мы прибегнем к идее многоуровневости, особому философско-литературоведческому «механизму», который реализует особую – целостную – методологию (как раз об этом пойдет речь дальше).

В плане философском ответ на поставленный вопрос видится таким: надо сотворить, на первый взгляд, невозможное: надо сделать так, чтобы идеи (понятия) воспринимались чувствами, которые по определению не способны улавливать информацию абстрактно-логического порядка (те же идеи).

Однако в свете уже сказанного ответы на эти «тупиковые» вопросы находятся не там, где их ищет ненаучное, художественное, по сути, сознание.

Здесь необходимо посмотреть на проблему под углом зрения, который может предложить тотальная диалектика. Эстетическое и духовное неразделимы, поскольку, в конечном счете, являются модусами психики и сознания. Духовное – это, если угодно, суммарная характеристика того идеального содержания, которое непосредственно несут в себе образы искусства. Невозможно изъять из искусства духовное начало (комплекс идей) и оставить нечто собственно эстетическое (только то, что радует чувства). Эстетическое есть способ организации духовного. Если нет материала и «нечего» организовывать, то эстетическому качеству материала просто неоткуда будет взяться. «Красота» не может существовать на манер улыбки Чеширского кота – сама по себе, ни от чего не завися и ничего не выражая. В противном случае Красота неопишущая, то есть не желающая превращаться в категорию литературоведения, в стиль, становится циничной содержанкой смысла.

Никакого особого тайного механизма перевода чувственно воспринимаемой информации в абстрактно-логическую (эмоций – в систему идей) не существует; существует взаимосвязь и взаимозависимость психики и сознания. В этом весь секрет. Два языка культуры, язык сознания (понятия) и язык психики (образы), образуют единое информационное целое, благодаря тому, что представляют собой полюса, полярно противоположные возможности.

Так духовное опосредованно программирует стиль, а эфемерная красота, виртуозность последнего являются на самом деле оборотной стороной духовности. В выявлении и тщательной детализации указанной принципиальной взаимосвязи и заключается суть нового – целостного – взгляда на художественное произведение и на *феномен художественности* как таковой.

Вот почему предлагаемый подход ставит перед литературоведами целый ряд нелитературоведческих проблем: необходима версия о сосуществовании эстетической со всеми иными формами общественного сознания; требует прояснения проблема личности (и связанный с нею комплекс вопросов, упирающийся в основной: взаимоотношение психики и сознания); в свете проблем личности и общества новыми гранями оборачивается феномен

художественности и феномен искусства – в частности, актуализируется проблема объективности художественных критериев, национального как фактора художественности, психологизма в литературе. Очевидно, что в контексте предложенной проблематики литературоведение утрачивает свой позитивистско-эмпирический характер и превращается в философско-культурологическую дисциплину.

Разумеется, появляется риск растворить литературоведческую специфику в более общих проблемах. Тем не менее интенсивная философизация будет инициировать долгожданную гуманитарную конкретность и определенность, а не препятствовать ей – правда, на иной, чем представлялось ранее, основе. Как показывает практика, сосредоточенность исключительно на «тексте» и «стиле» (или, напротив, только на интерпретации идей) не позволяет литературоведению всерьез претендовать на статус науки. «Феномен стиля», осознанный как обратная сторона «феномена идей» – вот стратегическое направление эволюции науки о литературе. Ключ к решению литературоведческих проблем лежит в области философии.

Обновление на путях философской эстетики – следующий необходимый этап в становлении литературоведения как науки, которая развивается как *философия литературы*.

4. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ И МНОГОУРОВНЕВАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Теперь необходимо перейти к непосредственному рассмотрению целостной методологии исследования *литературно-художественного 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, который требует для своего воплощения измерения стилового (эстетического).

Напомним известное выражение М.М. Бахтина: «Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания»¹. В рамках обозначенной методологии это соображение можно, на наш взгляд, истолковать и в том смысле, что «процесс созревания» – 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, намеченным сторонниками целостно-системного 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 «модусов художественности» («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, «капли», которые сохраняют все свойства целого (но никак не части целого). Подобное – целостное – восприятие способен обеспечить целостный тип отношений.

Заметим также, что подобная установка поможет, наконец, найти путь к преодолению противоречий между духовным, нематериальным художественным содержанием и материальными средствами его фиксации; между

¹ Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

герменевтическим и «эротическим»¹ 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?**

Мы ни в коем случае не имеем 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 в принципе то же самое, что и поиск центрального героя.

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, то есть, 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: образ автора, соотносимый с реальным автором (иногда они могут в значительной степени совпадать, как, скажем, в «Смерти Ивана Ильича» Л.Н. Толстого). Художественной истины вообще, безотносительно к субъекту этой самой истины, – 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 осязаемом эффекте его присутствия.

Попробуем разобраться.

Начнем с того, что на всех концепциях личности проставлено, 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

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

концепции личности, воссоздавая при этом их интегрирующее начало, показывая общий корень, из которого произрастают все концепции. Это относится, как нам 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 выступать понятие *концепция личности*, включающее в себя автора (писателя) как литературоведческую категорию (как персонаж), за которой стоит реальный автор (писатель).

Самое трудное заключается в том, чтобы понять, что за сложной, возможно, внутренне противоречивой 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 неперменном условии. Как следует из **схемы № 1**, 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 каким бы сложным мировоззрением ни обладал герой, его мысли всегда трансформируются в идеи и, далее, в поведенческие стратегии.

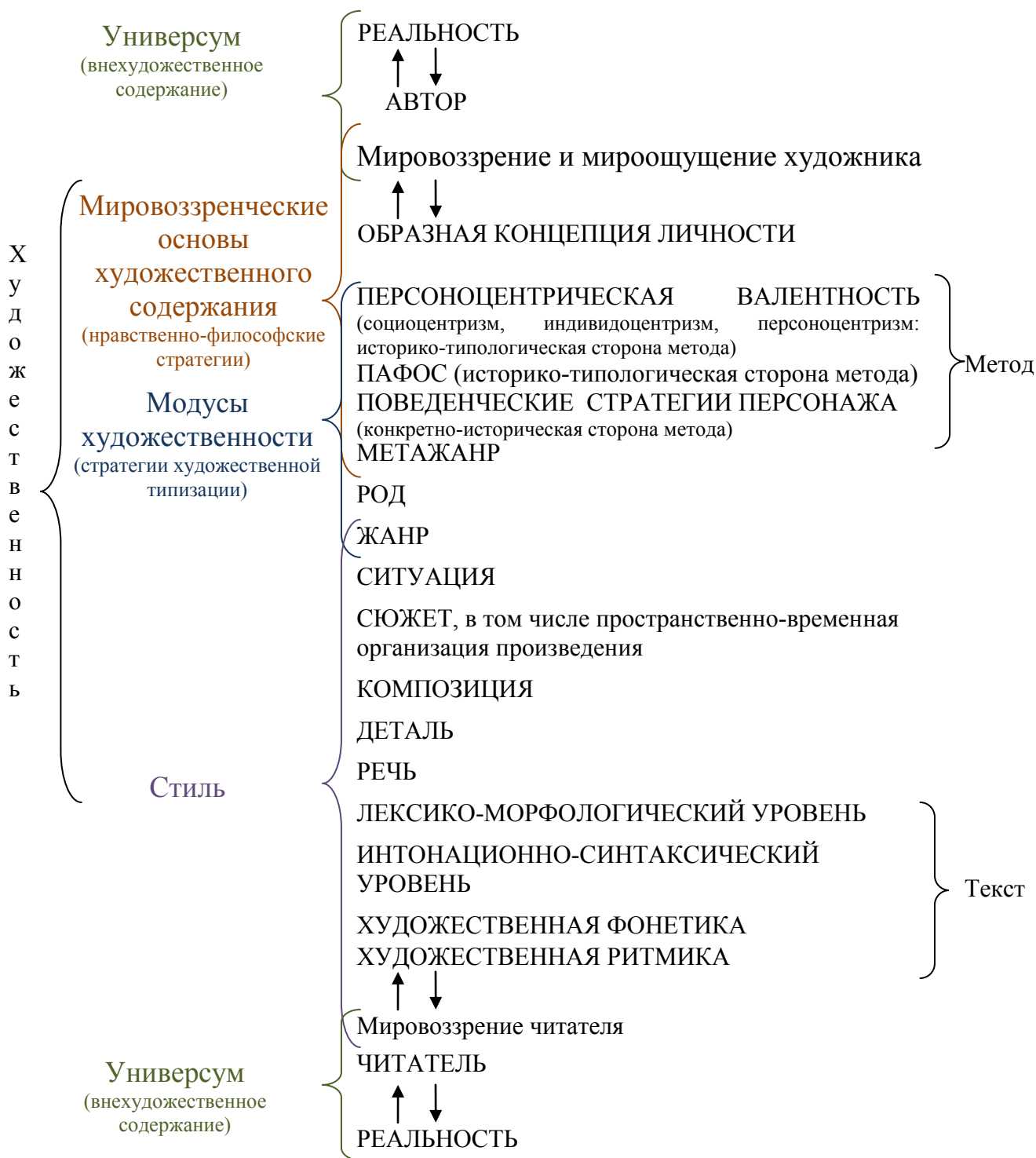
Структурированная внутренняя социальность является не факультативным, а имманентным признаком личности. Авторская внутренняя социальность, в принципе, оказывается всегда более универсальной, чем внутренняя социальность его героев. Поэтому авторское сознание способно вмещать в себя сознание героев.

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.

Отразим эту многоуровневость в **схеме № 4**.

Уровни литературно-художественного 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, что вытекает из принципа целостных отношений.

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 (отдавая предпочтение, опять же, либо идеям, либо стилю). За лесом надо различать деревья (и наоборот). Обобщение на уровне концепции личности – это заключительный этап анализа художественного произведения для литературоведа.

Но и начинать следует именно с него.

5. МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ (СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ).

5.1. *Творческий метод: персоноцентрическая валентность*

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 проявить себя личность?

Через эмоции и мысли, которые трансформируются в поведенческие стратегии (действия, поступки). Все это возможно только в контакте с другими личностями (контакт может иметь форму конфликта). Чтобы все действия, мысли, характер, 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 модусов художественности (стратегий художественной типизации), без которых невозможно воспроизвести созданную творческим воображением личность. Перечислим их: персоноцентрическая валентность, пафос (составляющие историко-типологическую сторону метода), поведенческие стратегии персонажа (конкретно-историческая сторона метода), метажанр, род, жанры (отчасти).

Основной стратегией художественной типизации является *метод* в его двух ипостасях. Метод имеет отношение к самому сущностному ядру личности, это своеобразное «первое» проявление сущности личности.

Вначале необходимо устранить терминологическую неопределенность, из-за которой царит невообразимая путаница, и откорректировать объем содержания терминов «метод» и «модусы художественности». Чаще всего под методом разумеют принципы «практически-духовного освоения жизни», «принципы, на основе которых содержание реальной действительности претворяется в собственно художественное содержание»¹. В этом случае метод

¹ Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989. С. 24, 31.

– 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 (к двум триадам: героике, сатире, трагизму и идиллии, юмору, драматизму).

Появление в семантическом ядре понятия «модус художественности» оправдано в том случае, если содержание, *идейное* содержание произведения так или иначе структурируется вокруг понятия «концепция личности». С нашей точки зрения, если существует концепция личности, неизбежно возникает ряд модусов художественности как способов перевода ее в художественный формат.

Если же понятию *содержание художественного произведения* придается иное, не философски-гуманистическое, не человеческое измерение, то в этом случае, очевидно, разговор о модусах художественности в предлагаемом контексте теряет всякий научный смысл.

Модусы художественности служат *механизмом перевода* духовно-нравственной (изначально неэстетической) информации в эстетическую, поведенческих стратегий – в художественные. В процессе такого перевода возникает сам *феномен художественности*. В этой связи название термина «модусы художественности» представляется весьма удачным – несмотря на то, что содержание термина противоречиво, ибо включает в себя уже несколько разноприродных системных парадигм, относящихся к разным научным традициям¹.

Мы не станем заниматься по-своему увлекательной историей возникновения термина; мы изложим свою трактовку термина, который

¹ 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.

включен в методологическую систему, получившую название *целостный анализ литературно-художественных произведений*.

С нашей точки зрения, существует несколько уровней содержательности художественного произведения, которые вполне оправданно называть *модусы художественности*, в определенном отношении выступающие уже как *стратегии художественной типизации*. Сказанное в данной работе отчасти не согласуется с тем, что изложено в нашем учебнике «Теория литературы»¹. Что ж, все на свете системно, но ничто не совершенно, то есть ничто не представляет собой идеальную систему; не совершенен и наш учебник. Совершенствованием некоторых положений, то есть выявлением их потенциальной предрасположенности к системности, мы сейчас и займемся.

Итак, перечислим уровни художественной содержательности (способные функционировать и как *модусы художественности*, и как *стратегии художественной типизации*).

1. Персоноцентрическая валентность.
2. Пафосы (историко-типологическая характеристика).
3. Конкретно-исторические принципы духовно-эстетического (художественного) освоения жизни, формирующие поведенческие стратегии персонажа.
4. Метажанры.
5. Роды.
6. Жанры (отчасти).

Прежде, чем прокомментировать креативный потенциал модусов и стратегий, позволяющий, в конечном счете, превращать нехудожественную информацию в художественную, предложим свое понимание *природы художественности*.

Художественность – это способ существования абстрактно-логической информации (идейно-духовного содержания), организованной по законам красоты чувственно воспринимаемыми образами; и организация представляет собой в конечном счете инструмент (способ) осмысления и оценки этого содержания – то есть организация (стиль) включается в содержание, становится им. Степень художественности – это степень значительности идей (здесь мы руководствуемся научно-философским критерием – критерием истины), непосредственно зависящая от степени индивидуальности и выразительности образов (а здесь в права вступает собственно эстетический критерий), в которых – и только в которых! – и живут эти идеи. Иначе: это всегда выявление и подчеркивание в материале, организованном по законам образного мышления, таких его сторон и отношений, которые не противоречат универсальным

¹ Андреев, А.Н. Теория литературы. В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. – 200 с.

законам объективной реальности; это образное познание действительности, высший предел которого – философия в образах¹.

Итак, уровень художественности или степень совершенства художественных произведений определяются не качеством идейного материала как такового и не арсеналом выразительных средств как таковых, а, в первую очередь, степенью соответствия выразительности по отношению к воплощаемой системе идей. Художественность – это категория, фиксирующая *отношения* художественного содержания и стиля. Органичное, целостное существование концептуальной системности (нравственно-философских стратегий), художественных стратегий и чувственно воспринимаемой стилиевой выразительности – вот универсальный критерий художественности; в качестве относительных (не универсальных) могут выступать потенциал системности (глубина и значительность мировоззренческих концепций) и потенциал выразительности (виртуозное владение элементами стиля). Парадоксальным образом художественная информация, которая оценивается по собственно философским и собственно эстетическим критериям (а иным попросту неоткуда взяться в информационном пространстве, где взаимодействуют психика и сознание), не может быть объективно оценена в рамках их относительно автономных систем. Художественная информация оценивается по художественным критериям – которые парадоксальным образом упираются все в те же философскую и эстетическую составляющие.

Теперь перейдем к модусам художественности.

Модус *персоноцентрической валентности* можно определить как *мировоззренческий архетип*; здесь уже эмоционально-психическая составляющая отходит на второй план, решающим становится концептуально-мировоззренческое (системное, логоцентрическое, познавательное) отношение, формирующее нравственно-философские стратегии поведения.

Это генеральный модус, определяющий специфику художественного метода, а также гуманистическую стратегию всех остальных модусов художественности. Генеральный модус един в трех лицах. Речь идет о трех составляющих: *социоцентризме*, *индивидоцентризме* и *персоноцентризме*, о трех разновидностях единого модуса.

Персоноцентрическая валентность включает в себя семантику полярных отношений натуроцентризм – культуроцентризм. Психика и сознание, человек и личность, натура и культура, приспособление – познание, поведенческая стратегия – художественная стратегия: вот область отношений, где происходит сущностное наполнение нового термина. Речь идет об *индексе персоноцентризма*, *индексе культурного потенциала содержательного ядра произведения*, обозначающем своеобразную *персоноцентрическую*

¹ Андреев, А.Н. Теория литературы. В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение / А.Н. Андреев. Минск: Изд-во Гревцова, 2010. С. 179-188

валентность, способность личностного начала сочетаться с другими модусами художественности, что в конечном счете определяет своеобразие стиля. Собственно, речь идет о *коэффициенте субъектности*, – философской категории, адаптированной под литературоведческие потребности. Эта категория выражает степень преобладания отношения познания над отношением приспособления.

Почему мы выбрали именно *персоноцентрическую валентность*, а не, скажем, *социоцентрическую*? Ведь и та, и другая в разной степени включают в себя противоположно-центрические векторы.

Социоцентризм ориентирован на коллективное бессознательное, на нормативную общественную мораль, которые становятся «строительным материалом» *героической* ментальности.

Индивидоцентризм ориентирован на индивидуальное бессознательное, которое в человеке противостоит коллективному (морали). Индивидоцентризм как абсолютизация эгоистического начала – аморален, антигероичен, его аутентичная ментальность – *тотальная ирония*, он деструктивен по отношению и к социоцентризму, и к персоноцентризму. Вместе с тем с социоцентризмом его роднит бессознательная регуляция поведения, которая лежит в основе приспособительного отношения, а с персоноцентризмом – ориентация на индивид (в идеале – персону с ее культом разума). Ясно, что у индивидоцентризма гораздо более общего с социо-, нежели с персоноцентризмом; по большому счету, социо- и индивидоцентризм являются разновидностями бессознательного освоения отношений человека с миром, тогда как персоноцентризм – это отношение разумно-философское, культурное.

Персоноцентризм ориентирован на сознательное отношение, которое, конечно, включает в себя коллективное и личное бессознательное, но только на правах момента научно-философского дискурса. И даже художественный дискурс становится включенным в научно-философский (не переставая при этом быть художественным)! Если социоцентрическим типом гармонии является героика, то персоноцентрическим – идиллический *культ личности*, потому идиллический, что в нем обнаруживается универсальный тип гармонии, позволяющий адекватно сопрягать интересы персоны, индивида и общества.

Субъект социо- и индивидоцентризма – человек; субъект персоноцентризма – личность; нравственным регулятором поведения человека выступает тяготеющая к однозначности система морали, а моралью личности становится нравственность (организованная уже как внутренне противоречивая система систем).

Таким образом, совершенствование целостно-системное (так сказать, отвлеченно-информационное, абстрактно-научное), наряду с духовным и эстетическим, развиваются по восходящей в направлении от натуры – культуре, от человека – личности, от приспособления – к познанию, от социоцентризма – к персоноцентризму. Следовательно, персоноцентризм является высшим этапом

эволюционного (и философского, и художественного) развития человека по сравнению со все более изживающими себя социоцентризмом, и, разумеется, индивидоцентризмом. Вектор технологического и философско-мировоззренческого прогресса – от социоцентризма к персоноцентризму.

В таком контексте социо- и индивидоцентрическая валентность становятся формой проявления более содержательной персоноцентрической валентности. Можно сказать и так: социо- и индивидоцентризм являются низшей, первоначальной стадией персоноцентрического освоения универсума. Социоцентрическая валентность – это предпосылка возникновения валентности персоноцентрической.

5.2. Творческий метод: пафос

Пафос в контексте предлагаемой теории следует понимать не просто как разновидность «идейно-эмоциональной оценки» (Г.Н. Пospelов), но именно как стратегию художественной типизации.

Если модус *персоноцентрической валентности* мы определили как *мировоззренческий архетип*, то *пафос* можно определить как *идеологический архетип*, как ядро определенного мирозерцания, в котором важны не столько мировоззренческие, сколько мироощущенческие характеристики, то есть в пафосе эмоциональная (бессознательная) составляющая стремится доминировать над логоцентрической, над системой идей. В качестве пафосов выступают *героика, сатира, трагизм, идиллия (идиллический культ личности), юмор, драматизм*, а также четыре разновидности *иронии* (трагическая, комическая, романтическая, саркастическая).

Почему перечисленные пафосы можно считать модусами художественности?

Потому что пафос есть основа эстетического, но не само эстетическое, и в таком своем качестве он выступает именно как модус художественности, как своеобразный эмбрион художественности, который может стать моментом художественности, превратившись в стратегию художественной типизации. Отношения модуса и стратегии – это отношения разных функций, поэтому, очевидно, было бы оправданно сохранить оба функциональных качества пафосов.

Классификация пафосов – есть не что иное, как классификация исторически сложившихся мирозерцательных программ, умонастроений. В качестве эстетической категории пафос выступает как модус художественности, способный обернуться 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.

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 мы вынуждены сделать отступление, прежде чем продолжить нить рассуждений. Необходимо уточнить терминологию. Как уже было сказано в **разделе 3**, «личное» – это и есть «сверхличное», все личные идеалы, мировоззрения, жизненные программы являются сверхличными по определению («человек есть совокупность общественных отношений»).

Однако природа личных (то есть, 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 нам представляется называть идеалы ИЛ – Авторитарными Идеалами (АИ), а УЛ – Гуманистическими Идеалами (ГИ). Мы заимствуем это обозначение двух различных систем идеалов из работы Э. Фромма¹. Охарактеризуем эти идеалы.

Все, что будет сказано о них и об их связи с эстетическими категориями, в известной степени гипотетично. Во всяком случае, нам неизвестна более убедительная версия о генезисе и функционировании эстетических категорий.

Если понятие прогресса применимо к личности и обществу, и если принять за вектор прогресса то направление, которое ведет личность к завоеванию все

¹ Фромм, Э. Человек для себя... С. 16-21, 139-166.

больших степеней внутренней и внешней свободы, направление от человека – к личности, *от социоцентризма – к персоноцентризму*, то на этом пути можно отметить ряд существенных этапов. Сейчас нас интересует нравственно-философская сторона такого прогресса.

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

С большой долей убедительности можно выделить два полюса, порождающих различные общественные идеалы и конфликты между ними: Авторитарные Идеалы (социоцентрические) и Гуманистические Идеалы (персоноцентрические). 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»¹. Чистая авторитарная совесть – «это сознание, что авторитет (внешний и интериоризованный) доволен тобой; виноватая совесть – это сознание, что он тобой недоволен»².

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 ослушались авторитета, их поведение было вызовом Богу. Слишком много личного в желании отведать плод с древа познания.

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 – персоноцентрическая – 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. В этом контексте смена авторитарной (социоцентрической) ориентации на гуманистическую (персоноцентрическую) явилась несомненным прогрессом в развитии человеческой личности.

¹ Там же. С. 139.

² Там же. С. 142.

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.

Какова 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. **Схема № 5.**

Саркастическая ирония	Юмор	Идиллия	Драматизм	Романтическая ирония
ГИ	ГИ	ГИ	ГИ	ГИ
АИ ^v	АИ <	АИ ^	АИ >	АИ ^v
АИ	АИ	АИ	АИ	АИ
ГИ ^v	ГИ <	ГИ ^	ГИ >	ГИ ^v
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 бывшая гармония между авторитарным и гуманистическим потенциалами, хотя по-прежнему АИ остались «выше», они доминируют.

Коротко поясним, как пафосы зависят от соотношений АИ и ГИ.

Сущность каждого конкретного вида пафоса неоднократно анализировалась в научной литературе¹. Нам бы хотелось зафиксировать внимание на том, что пафос представляет собой не что иное, как тип некой

¹ Среди работ последнего времени выделим: Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

общей жизненной ориентации. И в качестве такового он смог стать средством «первоначальной типизации», наиболее общей стратегией типизации личности (или индивида) – модусом художественности – и, далее, стратегией типизации персонажа, воплощающего именно этот тип личности (индивида) – стратегией художественной типизации.

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. Но формула героики при этом остается неизменной. 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 неизмен, но уже появляется 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 искомой 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 неоправданные 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.

Героика, трагизм, сатира – это пафосы социоцентрические по сути своей.

Приблизительно до XVIII столетия личность, в основном, ориентировалась на АИ. Поскольку нас в данном случае интересует не история проблемы, а необходимая «рабочая» установка, самые общие контуры гипотезы, отметим следующее. Ослабление авторитарного (социоцентрического) начала неизбежно усиливало начало неавторитарное (персоноцентрическое). 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 (то есть, культа ГИ). Ценности человека коренным образом меняются. Начинается художественное освоение не героических, трагических и сатирических сторон личности, а естественности, человеческой самооценности. На основе ГИ возникают принципиально иные, персоноцентрические 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» (прежде всего, Андрей Болконский и Пьер, он же Петр Кириллович, Безухов) 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. Правда, все же следует признать: идиллическое начало героев Толстого сильно героизировано – настолько сильно, что перестает быть идиллическим. В высшей степени диалектично решает свои личные проблемы Евгений Онегин (и этот герой, пожалуй, служит точкой отсчета в недлинной галерее персонажей персоноцентрических): не отказываясь от себя как от личности, он признает правоту приземленного «героизма» Татьяны. «Я думал: вольность и покой замена счастью. Боже мой! Как я ошибся, как наказан». «Вольность и покой» в данном контексте – индивидоцентризм, результат преодоления социоцентрической зависимости; «счастье» – персоноцентрический, идиллический идеал.

Тема идиллической гармонии – одна из самых неисследованных в эстетике, культурологии и литературоведении. Значение же этой проблематики просто огромно. Идеалы этого пафоса при всей своей кажущейся «старомодности» чрезвычайно актуальны.

Драматизм, как ни парадоксально, один из наиболее распространенных в литературе пафосов, что, вероятно, следует понимать так: счастья (идиллии) писатели не обнаруживают, а стремление к нему – поэтизируют. Формула его АИ>^{ГИ} говорит о том, что у человека пока не хватает сил идти к самому себе, к личности, авторитарная совесть оказывается сильнее гуманистических убеждений. Но драматический герой не ставит под сомнение свою гуманистическую ориентацию и, в конце концов, может победить свои сомнения. «Параллельный» (но нижестоящий) 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). Коротко говоря, трагический герой не знает, *что* ему делать; драматический герой прекрасно знает, что ему делать, но он не знает, *как* это сделать. Драматичен пафос «Обломова» (просто образец драматизма!), многих рассказов и пьес Чехова.

Вообще следует отметить, что новые, молодые в культурном отношении 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. В этом суть персоноцентрической валентности.

Юмористический герой (АИ < ^{ГИ}) обладает «избыточным» стремлением к персоноцентризму, 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. В известном смысле – «лишний» человек.

Наконец, обратимся к *иронии*, пафосу, в котором отчетливо реализован *индивидоцентризм*. Этот пафос существует в четырех модификациях, каждая из которых тяготеет к ближайшему «материнскому» пафосу. Варианты иронического 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* и *трагическая*. Обе классические пафосные триады, героическая и идиллическая, так или иначе серьезны: одна на социоцентрический лад, вторая – на персоноцентрический. Ирония же культивирует 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 – индивидоцентрическая – 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 неодухотворенной 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 ощутима 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». Есть основания полагать, 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 достаточно условны). Объектом тотального отрицания здесь являются прежде всего ГИ личности, а идеологическая платформа, позволяющая все отрицать, – человек бездуховный, принципиально не могущий стать духовным (интеллектуально развитый, однако фатально *не разумный* при этом). 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, что, по словам Ю.М. Лотмана, «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. «Душечка» из одноименного рассказа Чехова – яркий персонаж саркастически-иронического плана.

Иронические стратегии художественной типизации в XX веке стали идеологическим фундаментом для модернизма (отчасти) и, в гораздо большей степени, для постмодернизма. И в эстетическом, и в мировоззренческом плане – это стратегии, ведущие от личности – к человеку (от культуры – к натуре). Тотальная ирония в постмодернизме закономерно привела к отрицанию Больших Идей, затем к отрицанию личности и, наконец, к формалистическому тупику. Культ индивида (безыдейности и бездуховности) в противовес культу личности закономерно обернулся культом игры. Современная гейм-литература, которая позиционирует себя как «культурная альтернатива» классической литературе (служившей, напомним, «способом духовного производства человека», то есть, воспроизводившей процесс превращения человека – в личность), стала инструментом дегуманизации литературы. «Всего лишь» культ индивида в противовес культу личности стал способом уничтожения культуры – такова цена пренебрежения самым главным в литературе, а именно: художественностью.

Как соотносятся персоноцентрическая валентность и пафосы, эти разные виды модусов художественности? Что их связывает?

Очевидно, что пафосы различаются уровнем персоноцентрической валентности. Пафосы, основанные на авторитарных идеалах (героизм, трагизм, сатира), – социоцентричны; пафосы, основанные на гуманистических идеалах (идиллия, драматизм, юмор), – персоноцентричны; пафосы иронические, основанные как на авторитарных идеалах (ирония комическая и трагическая), так и на гуманистических (ирония саркастическая и романтическая), индивидоцентричны.

Как видим, концентрация личностного начала всецело определяет специфику творческого метода (пока что мы готовы признать это в отношении типологических аспектов метода; однако, как мы вскоре убедимся, это будет справедливо и в отношении конкретно-исторического аспекта метода, а именно: в отношении поведенческих стратегий персонажа).

Крайне важно относиться к каждому пафосу как к моменту спектра. Тогда станут понятны законы его тяготения и гармонического разрешения. В «химически чистом виде» пафосы всегда были крайне редки (подобные эстетические нормативы были свойственны либо ранним этапам

художественного развития человечества, либо этапам, когда однозначно доминировали какие-либо идеологические доктрины). По мере обогащения эстетической палитры трагизм, например, мог приобретать не только героический, но и иронический, и даже драматический оттенок. К тому же реализм узаконивает 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 незыблемым. 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 трагический, и идиллический, и драматический, и юмористический пафосы. Однако не вызывает сомнения героическая доминанта этого великого романа, которая проступает в душах главных героев и, соответственно, в эстетической палитре произведения. Ситуация произведения, его сюжет, архитектура – словом, все стилевые уровни – организованы таким образом, что торжествует героическая (с некоторым идиллическим уклоном) система ценностей, являющаяся авторским мировоззренческим идеалом.

Видимо здесь следует остановиться, так как дальнейшее развитие гипотезы потребует специальных исследований литературоведов, культурологов, философов. Всем, интересующимся данной проблематикой, рекомендуем следующие работы¹.

5.3. Творческий метод: поведенческие стратегии персонажа

В предложенной интерпретации персонцентрическая валентность и пафосы выступают действительной эстетической памятью искусства, действительным источником – и гарантом – художественной целостности будущего произведения, реальной «клеточкой» художественности.

Однако, как представляется, персонцентрическая валентность и пафосы могут быть конкретно воплощены только с помощью того, что выше было определено как «метод» (см. интерпретацию И.Ф. Волкова, **раздел 5.1.**). Персонцентрическая валентность и пафос диалектически взаимосвязаны с «методом» (поведенческими стратегиями персонажа), и без этих стратегий реально непредставимы. Формулы пафосов, персонцентрических или

¹ Андреев, А.Н. Теория литературы. В 2 ч. Ч. 2. Художественное творчество. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. – 264 с.; Андреев, А.Н. Основы теории литературно-художественного творчества. Пособие для студентов филологического факультета. – Минск, БГУ, 2010. – 216 с.

социоцентрических, всегда обрастают конкретно-исторической аурой (у которой, как будет показано ниже, тоже есть своя «формула»); без этого «воздуха эпохи», без плоти конкретики пафосы становятся пустой абстракцией.

Поэтому логичнее было бы называть методом две вышеупомянутые стороны в их целостном, неразрывном единстве и взаимодействии. Персоноцентрическая валентность и пафос являются типологическими аспектами метода, а то, что у И.Ф. Волкова названо «методом», является другим аспектом – конкретно-историческим. (Заметим, 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. Так, преимущественно 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 творческий 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»¹.

Трудно согласиться с тем, что в литературе XIX века доминировал «социально-исторический и биологический детерминизм». Как же быть тогда с детерминизмом собственно духовным, в котором и заключалась персоноцентрическая валентность? Однако трудно не согласиться с тем, что детерминизм становится «предпосылкой», мировоззренческой «программой» изображения конкретно-исторического персонажа.

Поведенческие стратегии персонажа, обусловленные сиюминутными мотивировками, и составляют сердцевину конкретно-исторической специфики метода. Именно эта сторона метода организует то, что когда-то традиционно определяли как *тематику*; *проблематика* в большей степени закреплена за внеисторическим аспектом метода. Ясно, что поведенческие стратегии как таковые не могут быть творческим методом реалистов – Л. Толстого, Чехова, Бунина и т. д. Их творческий метод, реализм, складывается из двух типов детерминаций: внеисторических и конкретно-исторических.

Именно метод как система определенных принципов художественного детерминизма определяет структуру литературного персонажа. *Конструктивный принцип* построения персонажа одновременно выражает и его *личностную суть*, эстетическое и этическое (и, далее, религиозное,

¹ Гинзбург, Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 82.

философское и т. д.) в художественной структуре персонажа неразделимы¹. Они являются различными аспектами личности персонажа. Следовательно, познать эстетическую сущность персонажа – означает познать его личностную сущность.

Еще раз остановим свое внимание на этом моменте, в котором, возможно, заключается самая большая загадка художественных феноменов. Если мы поймем, что философско-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.

Подчеркнем, что речь идет о природе обусловленности, о выработке поведенческих стратегий *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 известны примеры «непослушания» героев. Напомним, 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 отчасти 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 поведенческие стратегии, «принципы обусловленности поведения героя», а стратегии, подмеченные и воспроизведенные автором. «Правила игры» для героя придумывает не автор, а социальная 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.

Конкретно-историческая обусловленность мотивировок поведения во многом определяет эстетику художественных «систем» (*направлений*, по другой терминологии) и отделяет классицизм от романтизма, романтизм от реализма, реализм от модернизма, модернизм от постмодернизма и т. д.

¹ Там же. С. 131-143. А также: Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 401-418.

Рассмотрим на примере *классицизма*, как особенности функционирования общественного сознания эпохи (конкретного исторического времени) 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?

Ответ, подразумевался именно таким: следовательно, не существуешь. Духовный мир человека был редуцирован до начала интеллектуального, за которым закреплялась функция регуляции всего духовного космоса.

Рационализм философии, конечно, опирался на данные науки, ведущей из которых была ньютоновская механика. Последняя также утверждала идею упорядоченности, механистической зависимости. Механистическая картина мира в философии опиралась на *научное сознание* того времени.

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.

Морально-религиозное сознание также обслуживало отношения, которые укрепляли структуру абсолютной монархии, в духе строгой соотнесенности регулировало межличностные отношения. «Мещанин во дворянстве» как структурная нелепица вызывал смех и осуждение.

Разумеется, в механистическом (на тот момент казалось – универсальном) ключе интерпретировался и духовный космос человека, персоноцентрические устремления которого ограничивались безусловным приоритетом мысли над чувством.

Подобный тип жизнедеятельности, естественно, 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, следовательно, рациональное, 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 также формировало его.

Принцип детерминации – умозрительный нормативизм – был взят у эпохи. Но за конкретно-историческим принципом легко различим трансисторический архетип героики и социоцентризма. Рационализм, веление времени, предлагал свою трактовку вечных ценностей (героики). Вот почему творческий метод классицизма как художественной системы складывался из двух составляющих: конкретно-исторической и типологической.

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 также историко-типологическую сторону этих методов, неразрывно связанную с поведенческой стратегией героев. Ведь очевидно, что художественные «системы» можно охарактеризовать также со стороны пафоса и персоноцентрической валентности. В классицизме определяющей является великая социоцентрическая триада – героика, сатира, трагизм. Нормативная поэтика вполне согласовывалась с нормативностью идеалов.

Романтизм характеризовался не просто сменой стиля, но прежде всего колоссальными сдвигами в области пафоса, в сфере выработки новых жизненных стратегий. В романтизме с его специфическим *культу*м *иррационального в личности* стала преобладать ирония – трагическая, романтическая, саркастическая – как следствие разочарования в человеке как существе рациональном.

Наконец, *реализм* совершил дотоле невиданное. В силу значимости этого направления для литературы остановимся на его характеристике подробнее. Радикальные 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 отдельный 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, достигаемая, якобы, за счет ограничения творческой фантазии, стремление к «имитации жизни», к тому, чтобы сотворить «слепок жизни» – 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 его 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.

Реализм, равно как и все остальные направления, строго говоря, воплотился в типе личности, в определенных мировоззренческих (ценностных) установках. Еще точнее: в типе управления информацией. Зона, где формируются мотивы поведения человека, – вот откуда начинается реализм. В этом смысле реализм – это взгляд на человека, трактовка человека, философия человека.

Классицизм и романтизм оказались способами абсолютизации одного «канала» управления информацией – бессознательного, хотя «на словах» классицизм ратовал за ум и мысль, а романтизм – благоговел перед душой и чувствами. Далее самый банальный и предсказуемый ход – это отрицание отрицания, ведущее, по логике, к синтезу романтизма с классицизмом (синтезу в известном смысле, прежде всего не поэтическом, а гносеологическом). Точнее, к попытке умозрительно, абстрактно-логически совместить то, что фактически давно – всегда! – совмещалось в человеке: ум и сердце, разум и душу. Тут надо было что-то «придумать». Вот на это отважился и это исполнил реализм. Совмещение, реальное совмещение информационных пластов в человеке стало его исторической миссией. Он нащупал новый тип отношений, который активно пробивал себе дорогу в жизни. Во-первых, надо было перестать делать вид, что душа не связана с умом, обнаружить зоны и «технологии» их контакта; и, во-вторых, увидеть очевидную связь души не только с умом, началом возвышающим, но и с телом, началом, по культурным меркам, принижающим. Человек оказался сложным, многомерным (в плане прежде всего информационном). Однако накопленный культурный опыт сыграл злую шутку с классическим реализмом. Подспудная (иррациональная)

установка на иерархию ценностей, на «верх-низ» в божественно устроенном человеке привела к тому, что информационный низ (душа) стал верхом (умом). Главной в информационной структуре стала не функция сознания, а функция психики. Колоссальный информационный сбой привел к фантастическим художественным результатам (Л. Толстой, Достоевский) – и окончательно запутал человека. Умная душа срамит глупый разум: этот самый продуктивный культурный сюжет, тщательно разработанный именно в литературе, еще ждет своего часа, ждет армии исследователей. В культуре это станет эпохальным событием.

Но нам в данном случае важно указать на заслугу реализма, а не на его коварство (точнее, на коварство художественного сознания, которое (коварство) по-разному сказывается в разных «направлениях»; зависимость здесь такая: чем «умнее» направление – тем более впечатляет масштаб информационного сбоя, результат искажений на выходе). Тип отношений, освоенный реализмом, позволил увидеть иной масштаб человека. Если добавить к сказанному, что «тело – душа – дух» оказались вполне научными параметрами личности, то станет ясно, что реализм продвигался в научном направлении, а вся мировая художественная мысль пробивалась именно к реализму как особому типу управления многосложной информацией. Реализм – это максимальное сближение художественного творчества с научным, это тот род искусства, который максимально востребовал функцию сознания.

Таким образом, если под реализмом понимать конкретно-исторически сложившуюся художественную систему, то надо трактовать реализм как исторически прошедший этап, который больше никогда не повторится (наряду с классицизмом, романтизмом и т.д.). Однако если под реализмом иметь в виду освоенный тип отношений, то этот тип в силу своей универсальности пребудет всегда. Здесь реализм ничего не придумывал. Термину не повезло: он приобрел двойное значение (реализм, как видим, фатально подвержен информационным перегрузкам). Все постреалистические эксперименты, как и дореалистические искания, – это петляние и плутание вокруг реализма с той лишь разницей, что все, случившееся «до», несет на себе печать искренности и наивности, а все «пост» – скорее, имитирует, если не пародирует, искренность (может быть, за исключением соцреализма, которому, однако, искренность не прибавила художественности). Все сверх- (сюрр-) и метареализмы, символизмы и модернизмы, – это уже не приближение к реализму, а отдаление от него – в сторону, освоенную либо классицизмом (рациональная точка отсчета), либо романтизмом (культ иррационального). А от реализма уйти нельзя, ибо это означало бы отход от угаданной гармонии в информационном балансе личности, уход от художественности. Реализм и есть наиболее полное выражение художественности. Уйти от реализма сегодня неизбежно означает «делать вид», в частности, делать вид, что ты чего-то не понимаешь.

Художники, конечно, неохотно расстаются с детством, однако реализм диктует свои законы.

Разумеется, существует большой соблазн увидеть в сказанном по поводу реализма неосхоластику, призыв к застою, неприятию нового, а то и стремление принизить диалектику. Мы же исходим из прямо противоположного: реалистически понятый человек, человек масштаба «личность», имеет бесконечные возможности для самовыражения. Личность – это информационный космос такого порядка, что новые средства выражения, оригинальная поэтика будут всегда актуальны и непредсказуемы. Мы имеем дело с принципиально неисчерпаемой информацией. Вместе с тем заданный масштаб (тип отношений, тип управления информацией) – это уже освоенная величина, покоренная культурная вершина, и глупо делать вид, что ты ее в упор не видишь. Реализм – мерило искусства, точка отсчета, но не всеобщий уравниватель. Мы не ставим вопрос в духе механистического логизма (неоклассицизма): пришел реализм – кончилось искусство. Мы относимся к проблеме таким образом: началась эпоха реализма, эпоха новых, небывалых возможностей, которые в силу своей сложности сегодня пока мало востребованы.

Постреализм (модернизм, постмодернизм и т. д.) – это, на наш 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, отражающие логику пути, вполне естественны. 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 начиная с классицизма – уже и манифестированная). Но самые общие программные принципы, исходящие из идеала прогрессивной личности, так сказать, просвещенного современника, реализуются всегда во множестве творческих вариантов. Понятием «реализм» отнюдь не исчерпать специфики метода Стендаля, Тургенева, Пруста. Диалектика художественной *«системы»* и *индивидуального творческого метода* заключается во все более усложняющихся формах проявления последнего (особенно начиная с эпохи реализма). Но существо этого процесса неизменно: каждый уникальный художник так или иначе вписывается в параметры художественной *«системы»*, это царство безликих законов. 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 (в единстве двух его составляющих) оказывается формой проявления и одновременно стратегией воплощения концепции личности,

основной стратегией художественной типизации, которая пронизывает все последующие уровни, вплоть до знаков препинания.

Что обеспечивает единство типологической и конкретно-исторической сторон метода?

Это единство обеспечивается целостным характером отношений указанных сторон.

5.4. Метажанр

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

Мы говорим о *метажанре*, специфика которого лежит в плоскости непосредственного разграничения персоноцентрического и социоцентрического начал (подробнее об этом речь впереди), и тем самым имеет прямое отношение к модусам художественности. 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»¹. 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, в которых отношение познания начинает преобладать над отношением приспособления: 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, приспособляются к ним вплоть до того, что сами становятся частью обстоятельств. Отношение приспособления оказывается более востребованным, нежели отношение познания. Социоцентрическая валентность глушит ростки персоноцентризма.

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, на

¹ Франкл, В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 111.

персоноцентрических потенциях, либо этот процесс оставить «за кадром» и сделать акцент на описании уже адаптированного к среде характера, на социоцентрической составляющей. Ясно, что первая возможность предназначена, в основном, для «сильного» характера (в значительной степени персоноцентрически ориентированного), вторая – для «слабого» (ориентированного на догматические идеалы социоцентризма).

Все перечисленные аспекты художественного содержания требуют своего терминологического обозначения. Поскольку общепринятой терминологии, опять же, не существует, обратимся к опыту теоретиков. Г.Н. Пospelов первый аспект называет «романическим», второй – «этологическим», «нравоописательным»¹. (Ср. «эпопеи» и «меннипеи» у М. М. Бахтина.) Общее, родовое понятие для обоих аспектов удачно, как нам кажется, обозначено термином «метажанр»². Это не жанровый, как считает Г.Н. Пospelов, а именно наджанровый, «метажанровый» аспект художественного содержания произведений. В то же время метажанровый тип содержания реализуется в жанрах романических (роман, романическая повесть, новелла, трагедия, драматическая комедия или «легкая драма» (Г.Н. Пospelов), 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 (реалистического при этом!) века показаны в процессе духовной эволюции. Пройдя через серию конфликтов, способных потрясти личность до основания, совершив переоценку ценностей, герои сильно меняются к концу произведения. Таковы Евгений Онегин, Григорий Печорин, Жюльен Сорель, Евгений Базаров, Катерина Кабанова, Анна Каренина, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Илья Обломов, Дмитрий Гуров, князь Мышкин, Родион Раскольников и др.

Ясно, что романические 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

¹ Пospelов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

² Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 137.

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 нравоописательные конфликты, часто бытовые, не затрагивающие глубокой человеческой проблематики. В такой ситуации преобладают сюжеты хроникального, очеркового типа. Этология тяготеет к левой стороне эстетического спектра (сатира, юмор, ирония).

Таким образом, метажанровая направленность произведения, будучи модусом художественности и стратегией художественной типизации, предопределяет выбор основных поэтических (стилевых) средств.

5.5. *Pod*

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.

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. – то есть, 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).¹ Во-вторых, в эмоционально-мыслительных состояниях (что явилось основой типа «открытого психологизма»)². Разумеется, не тип 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

¹ Введение в литературоведение // Под. ред. Г. Н. Поспелова М., 1988. С. 193.

² Там же. С. 192.

предназначенностью для сцены. Все своеобразие ее поэтики диктуется именно этим обстоятельством. По собственно родовому критерию драма тяготеет к эпосу.)

Таким образом, действие и состояние хоть и не определяют духовную суть сами по себе, однако существенным образом корректируют ее проявления (ограничивают или стимулируют). Абсолютизация либо действия, либо состояния ведет к культу отношения приспособления (что является сутью стратегии индивидо- и социоцентризма); действие, «обогащенное» состоянием, – создает предпосылки к аналитике, к отношению познания (сути персоноцентризма). Именно поэтому мы вправе рассматривать роды как модусы художественности.

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, пролегает опять же в личностном пространстве. Эпос – это мышление характерами (под которыми в данном случае имеется в виду структура персонажа, см. **раздел 9**). 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 (см. **раздел 9**). (Во избежание недоразумений повторим 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. Характеры 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. **схемы № 2 и № 3**). 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 аналитизма – 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. Стилиевые 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, с точки зрения стилевой выразительности (см. **раздел 7**), 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. 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*»¹, с другой – как «*регулятор литературной преемственности*»². Таковы две основные жанровые функции. Они тесно взаимосвязаны.

Как бы то ни было, жанр уже не является способом типизации концепции личности, модусом художественности (за исключением, пожалуй, одного момента, на который почти не обращается внимания; его мы коснемся 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 поведенческие стратегии героя, любой метажанр. Жанр, не будучи модусом художественности, «не отвечает» за стратегию художественной типизации. Жанр, конечно, не стиль, однако он тяготеет по функции, скорее, к стилю, нежели к стратегии типизации.

В качестве «пуповины», которая связывает жанр с «вышестоящими» 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: «... новелла дает эти противоречия в сконцентрированном, как бы сведенном к резкому и отчетливому противостоянию виде. (...) Новелла, если так можно выразиться, *демонстрирует* (курсивом выделено мной – А. А.) противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью»³. (Все рассуждения И.А. Виноградова о жанровой сущности новеллы полностью применимы и к рассказу, к малому прозаическому жанру в целом⁴.) 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*

¹ Чернец, Л. В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс. М., 1981. С. 203.

² Там же.

³ Виноградов, И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972. С. 255.

⁴ Там же. С. 245.

мгновеньи (курсивом выделено мной – А. А.) сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века – повесть ловит их и заключает в свои *тесные* (курсивом выделено мной – А. А.) рамки»¹.

Таким образом, рассказ (малый прозаический жанр в целом) всегда «демонстрирует» противоречие, т.е. концентрирует, обнажает и сталкивает противоположные начала «в одном мгновеньи». Повесть анализирует *процесс развития и разрешения* противоречия. Особенности романного мышления исследователи видят в поисках всеобщей связи явлений, в *демонстрации семантического полифонизма*, в исследовании клубка противоречий в их причинно-следственных связях. Романное мышление – некий аналог симфонического мышления в музыке, тогда как рассказ – аналог мышления мелодического.

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. Вопрос о том, как указанная функция соотносится с концепцией личности, мы осветим несколько позже.

Что касается проблемы *внутрижанровой* классификации, то есть, другой жанровой функции, то дело обстоит следующим образом. Рассмотрим эту проблему на примере жанровой эволюции рассказа. (Проза в качестве иллюстративного материала избрана нами, 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 романического содержания с особыми принципами сюжетосложения: с острым сюжетом и обязательно непредсказуемой 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 как такового не существует. Существует только демонстрация противоречия в различных формах. Считать ли в таком случае очерк, новеллу, рассказ, а также их разновидности самостоятельными жанрами?

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

Нередко так и поступают, объявляя всякую оригинальную разновидность жанра новым самостоятельным жанром. Иногда при этом ссылаются на 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. Ничего удивительного: амбивалентность целого 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 вычленить компоненты структуры. А структура – эфемерна. Она полностью обновляется при смене метода, хотя качество романного мышления остается прежним.

Общая логика развития культуры, а также субъекта и объекта культуры, личности, – от психики к сознанию – блестяще и впечатляюще иллюстрируется развитием романа, который в силу его значимости для культуры, хочется назвать не жанром, а видом литературы.

«От психики к сознанию» в плане культурной сверхзадачи постижения универсума означает: от приспособления (вижу то, что желаю видеть) – к познанию (вижу то, что есть).

Сам роман с его культурно-литературными достоинствами здесь не при чем: не он сотворил эту логику, он лишь отразил законы, лежащие в основе процесса информационного освоения окружающего мира. Он стал формой, и законы (содержание) определили возможности формы.

Здесь, однако, важно отметить следующее: именно роману, то есть заложенным в нем художественно-гносеологическим возможностям, уготовано было универсально отразить универсум. Он сумел стать формой, сумел приспособиться под потребности познания, сумел остаться заметной культурной величиной.

Все дело в том, что роман как никакой другой жанр словесно-художественного творчества оказался совместимым с философией, продукцией собственно сознания, результатом познания, и потому плохо, «болезненно» совмещаемой с искусством, инструментом приспособления.

Вот наш опорный гносеологический тезис: развитие романа – это адаптация жанра под потребности познания. Роман позволил «ощутить» материальность философии (хотя ее идеальную содержательность следует понимать, воспринимать сознанием), «прикоснуться» к ней чувствами, не превращаясь при этом в разновидность философии, то есть, не утрачивая себестождественности.

Чем меньше роман становился похож на свои же первоначальные образцы – тем больше выявлял он заложенные в нем возможности. Себестождественность романа (его сущность) сказывалась именно в предрасположенности к модификациям, казалось бы, размывающим себестождественность. На самом деле – выявляющим ее.

Таким образом, роман, будучи искусством по генезису, тяготеет к «антиискусству», к философии, науке наук. Уже в определенном отношении не искусство, еще далеко, по сути, не философия: такова культурная ниша романа. Маргинальность, амбивалентность, двуприродность – вот модус, статус и сущность романа.

Обратим внимание: не объем, не тип героя и не способ подачи материала становились решающей характеристикой; такой характеристикой становились *культурные функции романа*.

В связи со всем вышесказанным отметим четыре стадии развития романа.

- 1. Роман событий.**
- 2. Роман характеров.**
- 3. Роман ситуаций.**
- 4. Роман познания (гносеологический роман).**

Названия стадий условны, как и значительный объем терминологии в современной гуманитарной науке; «термины» обретают смысл и содержательность (то есть, обозначают реальный тип категориальных отношений) только контекстуально.

Тенденция развития романа, в общем, очевидна, и, что называется, видна невооруженным взглядом: от авантюрно-приключенческого романа – к роману «гносеологическому» (в основе этой тенденции – все та же закономерность: от психики – к сознанию, или, если так нравится больше, от человека – к личности).

Понятно, что все четыре выделенных художественно-гносеологических признака присутствуют в любом типе романа. И тем не менее структурообразующее начало в четырех указанных случаях бывает принципиально разным.

1. В «романе событий» (к которым с полным на то основанием можно отнести детективы, беспомощное повествование с рудиментами познавательного отношения: вот она, форма деградации и дегуманизации современного словесно-художественного творчества) акцент недвусмысленно перенесен с начала персонального на начало безличное. Именно так. Даже в великом «Дон Кихоте» Сервантеса. Чувственное, докультурное, потому как натурное, восприятие (зрительное, слуховое, обонятельное, осязательное) здесь преобладает над созерцательно-рефлексивным, страсти и «простые человеческие чувства» – над «умными чувствами» и собственно мыслями.

Калейдоскопическое мелькание жизни, придающее ей карнавальное настроение, просто течение жизни (а жизнь – это всегда в известном смысле праздник, хотя бы потому, что это не смерть) становится самоценным, «духовным» (квазидуховным, конечно) актом. Внешнее событие становится структурной единицей, которая превращается едва ли не в единицу «человеческого измерения». Здесь мироощущение в такой степени преобладает над мировоззрением, что личностное (познавательное) начало практически

отсутствует, подчиняясь началу бессознательно-приспособительному. Вот почему в «романе событий», авантюрном романе, еще нет характера, есть тип.

Уточним терминологию. Под «типом» мы имеем в виду не совокупность характеров, а *структуру персонажа*, которая реализуется *через набор однонаправленных морально-социальных – еще не духовных! – признаков, или вообще через один признак* (см. **раздел 7**) От типа идет прямая дорога к характеру. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Под характером имеется в виду также структура персонажа, которая отличается от типа тем, что *характер всегда начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов*.

Именно характер, но не тип, является способом проявления личности.

2. В «романе характеров» события, конечно, никуда не исчезают, однако они становятся уже способом проявления характера персонажа. Второстепенная – характерообразующая – функция событий превращается в главную. Основной структурной единицей, которой подчинено все пространство романа, становится человек, в той или иной мере проявляющий свойства личности.

Именно с этим типом романа связаны главные достижения жанра – настолько значимые (вспомним только русскую, французскую и английскую литературы), что сам роман часто отождествляется с умением изображать «характеры», помещая их то в контекст семейно-бытовой, то исторический и т.д. Социально-моральные – и уже духовно-нравственные! – изъяны и достоинства – вот философский космос этого этапа развития романа. Собственно, «характер» (не в литературоведческом, а в психологическом понимании) – и является социальным аспектом личности или, иначе, способом адаптации духовного к социальному.

И далее – обратим внимание на нюанс – развитие сознания предопределило развитие психологизма (именно так, не наоборот; см. **раздел 7**). Все более и более тонкое «душеведение» ставило все более сложные задачи перед сознанием, которое, в свою очередь, сообщало обогащенные мыслительные импульсы чувствам, облагораживая их концептуальными корректировками. Собственно, это и есть воспитание чувств: другого попросту не существует. И не только облагораживало, кстати сказать; параллельно обнаруживало коварную неподотчетность чувств – уму-разуму. Человеческое измерение все более отходило от схематизма, становясь все более и более противоречивым. Отсюда еще одно неоправданное отождествление, абсолютизация одной возможности романа: роман – это способ продемонстрировать «диалектику души».

3. Однако далеко не любые события в равной мере способны раскрыть личностное начало персонажа (существующего в литературе как характер). Среди событий есть такие, которые в сиюминутном концентрируют вечное, которые ставят человека в «пограничную» ситуацию выбора, где, выбирая смерть, человек выбирает жизнь, и наоборот. Эти события, которые точнее называть «экзистенциальными ситуациями», с одной стороны, позволяют проявиться личности, в частности, продемонстрировать свободу воли; с другой

– нивелируют личность, привнося элемент фатализма, несвободы, роковой зависимости личности от ситуации, заставляют личность сознавать собственное ничтожество и бессилие. Ситуации довлеют над личностью, превращаются в своего рода «сверхсобытия» (вот оно, проявление закона отрицания отрицания: события уступают романное пространство характерам, чтобы затем возвратиться в него в виде «ситуации»). Диалектика отношений «сверхсобытий» и личности заключается в том, что личность, обретая с помощью разума высшую свободу и контроль над любой ситуацией, осознает степень своей несвободы, зависимости от «ситуации». Это великолепно проиллюстрировано в романах экзистенциальной направленности.

Подобные отношения резко стимулируют развитие мировоззрения в философском, и именно диалектико-материалистическом ключе, – прогресс мировоззрения, которое, преодолев бессознательные установки мироощущения, становится системой духовной защиты личности от экзистенциальных вызовов.

4. Вот почему неизбежно было появление романа познания, гносеологического романа, начало которому, с нашей точки зрения, было положено «Евгением Онегиным» (произошло это, понятно, еще до расцвета «романа характеров»: здесь диалектика проявляется в типе отношений, который можно определить как «опережение», своеобразное «забегание вперед» через «пропущенный» этап; парадоксальным образом «раньше положенного срока» возникают первые, убедительные ростки того, что, по законам жанра, должно расцвести значительно позднее).

В романе такого типа есть все: и события-ситуации, и характеры, обусловленные духовными, социально-моральными и собственно природными факторами (отражающими информационную структуру личности: тело – душа – дух). Эти факторы превращаются в причинно-следственные ряды, создающие полифоническую, внутренне противоречивую фактуру «плана содержания» произведения.

Однако самооценность характеров и ситуаций здесь уступает место известной самооценности процесса (само)познания. Собственно, этот процесс превращается в бесконечную и глобальную экзистенциальную ситуацию. (Вновь отметим присутствие вездесущих каверз отрицания отрицания: мы вернулись к «характерам и событиям» на уровне «личность и ситуация». Кстати, обнаружение кодов-«следов» этого диалектического закона в эволюции исследуемого феномена является пусть не прямым, пусть косвенным, однако все же совершенно необходимым доказательством объективности научного познания.)

Уточним позицию. Под познанием (художественным или научным) мы имеем в виду не размышления разной интенсивности, не демонстрацию искусства умозаключений, которыми изобилуют интеллектуальные или «думающие» романы. Очень часто «глубокие рассуждения» становятся формой заблуждений. Скажем, размышления о философии истории не превратили

величайший роман характеров «Войну и мир» в гносеологический роман; более того, эти отвлеченные и спекулятивные рассуждения безболезненно изымаются из романа, который от этого только выигрывает как художественное целое. Под познанием имеется в виду адекватное отражение реальности (сущности) с помощью инструмента познания – сознания, осуществляемое посредством специального языка – абстрактно-логических понятий, складывающихся в системы, тяготеющие к системам систем – к целостностям. Как правило, познание оформляется в виде статей, эссе, монографий – не в форме романов, что принципиально.

Соединение образной системы с понятийной: вот формальные признаки романа познания. Здесь «имплантированные» в романную ткань статьи и эссе могут целенаправленно дополнять художественный дискурс, включаться в него в качестве необходимого компонента. Подчеркнем: речь идет о формальных признаках. По этим признакам представителями романа познания можно считать Германа Броха, отчасти Роберта Музиля, Милана Кундера, Мишеля Уэльбека. Но искусственное скрещение «ужа с ежом» (то есть двух разных языков культуры, образов и понятий) – это еще не гносеологический роман, не находка и тем более не прорыв; это вариант банальной эклектики, часто продиктованный стремлением к поверхностной оригинальности.

Для того чтобы сплав двух информационных потоков – художественного и научного – оказался органичным, целостным, естественным, необходимо соблюдение одного принципиального условия: художественное мышление, не переставая быть художественным, должно превращаться в научное – в форму познания (а не произвольного художественного отражения). По результатам своей деятельности художественное не должно противоречить научно-философскому, оно должно находиться в русле открываемых законов, и более того – подтверждать их: это является сущностным признаком гносеологического романа.

«Писатель и философ объединяются в одном лице» – это уже было, и это в лучшем случае, к сожалению, Достоевский или Лев Толстой. Слишком много заблуждений, и все они – на уровне философии, которая традиционно была и остается самым слабым местом писателей (художников).

Речь идет о другом: о слиянии противоположных качеств сознания в качественно новое информационное «поле» или образование. Писатель становится не просто носителем когнитивных эмоций; он бессознательно (субъективно, если угодно) следует вполне осознанно освоенным и усвоенным законам, объективно отражающим сущность. Здесь уместно говорить о том, что у философа открывается художественный дар или у писателя – философский. В «Евгении Онегине», гносеологическом романе в стихах (обратим внимание: последовательно соединяются противоречащие друг другу стихии: лирическая с эпической, роман с философией человека), начало познавательное существует в виде философских отступлений-импровизаций или в виде философской

афористики в стихах. В количественном отношении философии немного, однако в качественном отношении она пронизывает весь роман, сообщая ему буквально научно выверенные подходы к проблеме духовности homo sapiens'a. Человек, будучи существом информационным, обречен эволюционировать к параметрике личности; борьба души и ума, психики сознания, натуры и культуры – вот универсальная тема, обнаруженная и разработанная Пушкиным, – тема, ставшая стержнем современного романа, к которой великий жанр шел долгие столетия своего развития.

Если угодно, эта тема и делает синтетический роман познания современным, гносеологическим. Все остальное просто несовременно с позиций культуры. Архаично, как говаривали в старые добрые времена, когда и романа-то еще не было и в помине.

Сказанное о типах романа позволяет в целостном контексте построить «модель жанра». Роман ведь можно трактовать не только со стороны культурной, гуманистической содержательности, что мы и делаем, но и стороны содержания этой содержательности – со стороны «тезисности – развернутости» материала, со стороны его диалектической насыщенности. В этом отношении роман не демонстрирует противоречия, как это делает рассказ, малый жанр прозы, а отражает процесс возникновения, развития и разрешения противоречия; более того, не одного противоречия, а целого «пучка» противоречий, сопрягаемых в целостную «модель мира», в универсум, который держится на определенных фундаментальных законах. Тотальная диалектичность мира адекватно отражается средствами и возможностями именно романа.

Таким образом, если строго следовать принципу научности и идти от общего к частному (от сущности к явлению), *жанровая модель* будет складываться из следующих содержательно-формальных ингредиентов.

1. Прежде всего жанр романа определяет его «абстрактно-логическая» характеристика «тезисность – развернутость» материала: способность оперировать противоречиями (отвлекаясь от гуманистической содержательности этих противоречий), существующими в динамике, в бесконечном движении. В этом отношении роману мало просто нет равных в искусстве.

2. Потенциальная возможность развернуть материал раскрывается в «типах романа» (в первом уровне формы), без которых бессмысленно говорить о «тезисности – развернутости».

3. Далее идет внутренняя классификация типов романа (последующие уровни формы), в том числе по морально-социальной и нравственно-духовной проблематике, по типам героев и конфликтов, по принадлежности к тому или иному «методу», по той или иной стилевой доминанте, по приемам, даже по объему. Здесь мы переходим от сущности «романа как такового» к конкретным жанровым разновидностям, позволяющим интерпретировать каждое конкретное

произведение. «Явление», – конкретный роман, с конкретным набором конкретных признаков, – не только не заслоняет «сущность», но и позволяет ей реализоваться.

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 наций¹. Расцвет новеллы в Европе связан с начальным периодом эпохи Возрождения. Причем расцвет новеллистики 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.

¹ Шубин, Э. А. Современный русский рассказ. Л., 1974. С. 5–15.

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, отводить 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 стилевой 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.

Жанр превращается в модус художественности благодаря своим специфическим функциям.

Не семантическая, и не выразительная стороны художественного содержания, а его *тезисность* или *развёрнутость* являются регулятором жанровой преемственности, жанровым генетическим кодом.

Понятно, что тезисность и развернутость, равно как действие и состояние, не определяют нравственно-философскую *суть* персонажей; однако качество художественного дискурса не может не сказываться на духовном *качестве*. Познавательное отношение гораздо более естественно сочетается с аналитическим дискурсом, нежели с тезисностью. Поэтому для изображения личности жанр романа представляет больше возможностей, нежели малый жанр. И напротив: приспособительное отношение наиболее полно и ярко реализует себя в жанрах «малых», по сравнению с романом.

Это обстоятельство позволяет разглядеть в жанре свойства модуса художественности.

Жанр наряду с родом можно считать *технологическими архетипами*, обслуживающими архетипы мировоззренческо-идеологические.

Жанр завершает наши размышления о понятийной и терминологической системе, с помощью которой возможно описать феномен художественности – с его сущностной стороны, следовательно, со стороны модусов художественности, которые, меняя функциональное качество, превращаются в стратегии художественной типизации. Художественность является характеристикой определенного отношения – типа содержания к типу стиля; подобные отношения регулируются общим диалектическим кодексом отношений «содержания» и «формы»: художественное содержание («противоестественный», но закономерный синтез нравственно-философских и художественных стратегий) предопределяет («предсказывает», заказывает) стилевые закономерности. Определенный тип содержания, способный существовать в рамках стилевой логики (самых общих стилевых принципов), – вот что такое художественность; модусами художественности выступают своеобразные семантико-эстетические парадигмы – «целостные» образования.

Модус художественности – это отношение персоноцентрической валентности к художественности; персоноцентрическая валентность отражает отношение познания к приспособлению в процессе превращения человека в личность; стратегии художественной типизации – это отношение модусов художественности к художественной структуре произведения; художественная структура произведения – это многоуровневость, в которой реализуется системный подход к целостности.

Вот почему разновидности стратегий художественной типизации – персоноцентрическая валентность, пафос, метажанр, род и, в некоторой степени, жанр – могут выступать также в функции модусов художественности. Правда, эти функции различны: если персоноцентрическую валентность по праву можно назвать *генеральным* модусом художественности, то род и жанр лишь отчасти выполняют функции модусов и стратегий.

Понятно, что персоноцентрическая валентность также является внеисторической категорией, и реализуется она в конкретном произведении при помощи все тех же конкретно-исторических принципов духовно-эстетического освоения жизни (поведенческих стратегий персонажа). Персоноцентрическая валентность в реализме – это одно, в романтизме – другое, а в постмодернизме – третье.

Общенаучный принцип *от общего – к частному* соблюден, модус художественности нашел свое место в структуре содержания и тем самым превратился в инструмент анализа все того же содержания, точнее, того *модуса содержания*, который мы определили как художественность.

Таким образом, постепенный переход от мироощущения к мировоззрению, от человека к личности (и наоборот), от поведенческих (нравственно-философских) стратегий к художественным осуществляется с помощью всех указанных модусов художественности. В плане анализа художественного произведения модусы художественности дают гносеологическую возможность связать стратегии художественной типизации со стилем.

7. 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 редукций – 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 (то есть, 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»¹. 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 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.

¹ *Поспелов, Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 28.*

Ситуация. Нам представляется, что следует использовать этот термин в интерпретации Г.Н. Пospelова¹. 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; он несет на себе и печать универсальности: это конфликт социоцентризма и персоноцентризма. 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.

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 соотносится 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.

¹ Пospelов, Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. С. 172-182.

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 – *композиция*. При всей, казалось бы, простоте и очевидности понятия, оно терминологически крайне размыто. Так говорят о композиции сюжета, характера, образа, фразы и т. д. Приведем 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»¹. Добавим, 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? Очевидно, 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,

¹ Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 93.

символических¹. 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 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 готовил платок для сигнала. Он заранее вынул его из кармана и, зажав в маленький твердый комочек, 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

¹ Гинзбург, Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 106-114.

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 реализм¹. 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 ранее 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 непременным авторским комментарием, который зачастую меняет смысл диалога на прямо

¹ Гинзбург, Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 150-216.

противоположный. 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 Л. 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 укажем на «беседу» Ивана Ильича с самим собой («Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого).

Особо следует отметить сказовую манеру, *сказ* (повествование от первого лица, в котором стилизованно воспроизводится устная речь, ставится задача подражать фольклорным жанрам), с таким блеском воплощенный в русской литературе (Лесков, Шмелев и др.).

Наконец, отметим *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 иносказательные 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 ямб 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. Позволим себе лишь обратить внимание на ритм и на метафору как особые стилевые уровни произведения. Наиболее удачным 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»¹.

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.

¹ Гиришман, М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 31.

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 метафоре¹. 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 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 указанным 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 – узкосемантическая, 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.

¹ Теория метафоры. М., 1990.

8. ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Из **схемы № 4** 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»¹. 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-христианина, 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, откликам 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, то есть, художественный текст

¹ Краткий обзор основных герменевтических и формалистических школ см. в кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987.

«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 абсолютизация внехудожественных факторов приводила к недооценке или игнорированию эстетической специфики художественного произведения. Сегодня все больше литературоведов склоняются к мысли о недопустимости однобокого 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 И.Ф. Волкова, Г.Н. Пospelова, В.Е. Хализева 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», структурализм, 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 идеологические 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 феномен 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.

8.1. 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 в контексте целостного анализа, 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. А реальный писатель, как мы помним, становится писателем-персонажем. 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»¹).

Во-вторых, традиции могут выступать как внутри-литературные, 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 мы уже высказали свое отношение к ним. Подчеркнем следующее. В динамике реального литературного процесса верно сориентироваться 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 поведенческих стратегиях его персонажей, могут стать эстетической и структурной доминантой его образов. Такое влияние – всегда важно, оно помогает, в конечном счете, подобрать ключ к поэтике произведения. Заметим, 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 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 идей².

Источник идей, сила их влияния, глубина и характер самих идей – все это лишь предпосылки собственно художественного творчества. Тем более, что

¹ Поспелов, Г. Н. Проблемы исторического... М., 1972.

² Лит. газ. № 12 от 27.03.91

художник силен не только (а чаще – и не столько) сознанием, но и подсознанием. Сложнейший ментальный симбиоз сознания, подсознания, психологии, философии, а также способы 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 эпигонства. 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 № 4**) пределы предмета исследования для литературоведения (это имеет прямое отношение и к вопросу о традициях). Нам 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, педагогики и т. д. Поэтому мы разделяем 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», минующая 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 гуманитарными дисциплинами – литературоведением, историей, философией и т.д. – 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 заменят 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, известная 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, и в какой степени) сумел повлиять на творчество – на эти и подобные им вопросы не всегда можно получить определенные ответы (и в этом, в частности, проявляется относительность литературоведческих знаний). Околонаучные версии и прогнозы часто утрачивают связь с наукой, становясь беллетристикой.

Поэтому ни с позиций сторонников внехудожественного «первотолчка» творчества, ни с позиций «формалистов» невозможно исчерпывающе или хотя бы достаточно полно выявить генезис сложных литературных феноменов. В разных случаях могут быть разные 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. Уникальность результатов – вот к чему приводит следование универсальным закономерностям.

Принцип «новое – хорошо забытое старое» из банальности часто превращается в искусство 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 проблемы личности, художественности, 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 стиливые, так и духовно-содержательные, типологические). 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 **разделе 10**.

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 (не отрываясь при этом от литературы). Однако абсолютизация какого-либо одного фактора недопустима. Необходимо всякий раз говорить о равновесии разнонаправленных факторов, имеющих разную «комплементарность»,

«валентность», то есть, 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. Основой 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, приемов 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 влияний*, 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.

8.2. Художественное произведение в историко-функциональном аспекте

Художественную целостность можно прочитать 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», в творчестве Бальзака – увидеть кладезь политико-экономических премудростей (имеются 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, отчасти можно рассматривать как 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 необходим: когда осмысливаются все формы общественного сознания в их единстве. Такому взгляду, однако, присуще игнорирование собственно художественной специфики произведения (о чем уже говорилось).

В качестве носителя широкой культурной информации произведение может быть предметом гражданской истории, эстетики, философии и др. Однако (еще и еще раз): в литературоведении речь идет не просто о наличии всех форм общественного сознания, но о попытке связать их в цельную мировоззренческо-художественную систему. Так, исследуя эстетическую специфику метода классицизма, мы вынуждены были выводить ее из особенностей общественного сознания того времени (см. **раздел 5.3.**).

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 нравственно-философская 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, не говоря уже о типах личности,

которые ярко воплощает каждое классическое произведение. Понятно, что без психологии ни о какой целостности человека говорить невозможно.

Резюмируем. Глубоко верным представляется 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 самое целое, объясняет себя самого, он есть, так сказать, своя собственная психология...»¹ 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, отметим собственно *художественный уровень*. Здесь важно уже воспринимать все богатство содержания через стилевое 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. Мы попытались выделить главные.

Изложенная теория литературного произведения позволяет рассматривать воспринимающее сознание как сотворческое, то есть, рассматривать читателя как «пассивного» писателя. (Писатель, в известном смысле – первый «читатель» своих произведений, «активный» читатель. Механизм эстетического восприятия произведения, 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

¹ Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. С. 126.

самом деле. Читатель общается с героем, но не с автором. Это означает, что читатель воспринимает прежде всего сюжет и ярко выраженное эмоционально-оценочное отношение (то есть, психологический и идеологический подтексты образа). Композиция, сложная субъектная организация, тончайшая и многозначная детализация, изощренные изобразительные и выразительные языковые средства – словом, 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 – в конце концов, способом духовного производства. Чем более развита личность читателя (в том числе и в эстетическом отношении), тем более ценит она момент сотворчества. В этом случае детализирующие слои и формально-языковые средства никак не останутся без внимания. Наоборот: информация, расположенная на этих, «скрытых» от праздного взгляда, 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» (чтиво), «писатель» и «автор книг» не следует считать плодом снобистского отношения к искусству, выдумкой «аристократов» от искусства.

Отметим, однако, что названные категории читателей и произведений не разделены непроходимой пропастью, они сообщаются между собой. Иногда граница между ними может стать условной. 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 (та же гейм-литература) и эстетический примитивизм (чтово) – 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.

9. 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, 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.

Сразу же объяснимся. 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»¹. *Психология творчества* и *психология восприятия* искусства сразу же исключаются из сферы анализа. Нас будет интересовать «психология героя» — в той мере, в какой она будет составлять «собственное существо искусства». *Психологизм* не может быть анализом художественного произведения. Это анализ сферы психологической, но не духовной. Нам важна не технология процесса творчества и технология его восприятия (вытеснение бессознательного, прорыва 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 в литературе понимается исследование душевной жизни героев в ее глубинных противоречиях, которое становится структурой персонажа.

Существование терминов «психологический роман», «психологическая проза» заставляют 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?**

¹ Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. М., 1992.

Повторим: 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. Начнём с того, что процесс проникновения концепции личности из жизни в литературу был всегда (как и обратный 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. Исторические 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*. Затем наступает время типа. Классицизм откристаллизовал то, что можно назвать «социально-моральным типом» (Гинзбург Л.Я.). 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 моральный аспект типажей (гоголевские типы: Ноздрев, Хлестаков, Собакевич, Манилов и т.д.), а у Бальзака – социальный (Горио, Растиньяк и др.).

Подчеркнём: 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 (в данном случае этот термин употребляется уже не как психологический, а как литературоведческий: ср. с **разделом 3**) 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 осязательном организующем начале одного из них. Иногда достаточно сложно обнаружить грань, за которой кончается тип и начинается характер. В «Обломове», например, очень осязателен 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.

Выстраивается цепочка взаимосвязанных понятий: характер – психологизм – реализм.

Характеры классицизма хорошо знали противоречия душевной жизни. Противоречия между *долгом* и *страстью* определяли интенсивность внутренней жизни героев классических трагедий. Однако колебания между долгом и страстью не стали психологизмом в современном понимании этого термина. «Бинарный» принцип душевных противоречий имеет «формально-логическую основу» (Гинзбург Л.Я.). 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 природой, 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 поведения телесно-психологическим и духовно-социальным полюсами во многом и стала предметом изображения в реализме.

Вершина реализма, в частности, – творчество Л.Н. Толстого. Его можно рассматривать как энциклопедию психологической жизни людей различных социальных слоев и жизненных ориентаций: психологических жестов (внутренних и внешних), психологии речевого поведения. Именно он «довел до предела реалистическую обусловленность – и в самых широких ее социально-исторических очертаниях, и в микроанализе самых drobных впечатлений и побуждений»¹. Это означает, что личность, как понимал ее психологический роман, 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 необъяснимо (читай – загадочно). Чтобы разгадать эту загадку, надо установить зависимость его поведения от многочисленных *мотивов и мотивировок*, которые и ему самому не всегда ясны². Деятельность человека становится полимотивированной. Перед нами совершенно оригинальная концепция личности. Вначале интуитивно, а потом (у Толстого) в значительной мере сознательно писатели начинают выделять три уровня человека, о которых было сказано в **разделе 3**: 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. Проза обнаружила: поведение определяется не только сознанием, но и подсознанием, бессознательным. В дореалистической литературе мотив и поступок были связаны прямо, недвусмысленно: обманщик – лжет, злодей – интригует, добродетельный – 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»³.

Но не психологический механизм как таковой, как конечная цель оказался в центре внимания реалистической прозы. Он помогал по-новому ставить и

¹ Гинзбург, Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 82.

² Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С. 200-206.

³ Там же. С. 203.

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»¹. Толстой стал показывать дурные мысли хороших людей – и хорошие мысли дурных людей. Моральные качества человека оказались не раз навсегда данными свойствами, а динамичным процессом. Добро у Толстого становилось добром только побеждая зло, противостоя ему. Без зла существование добра стало невыносимо. 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 противоречивой 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 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.

Многократно отраженная целостность – вот направление пути Петра Кирилловича. Конца у этого пути нет, как нет, по существу, и начала.

¹ Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 426.

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 Ростовой (вариант женский). 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 отыскал 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 – наикратчайшая формула реальности. К героико-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 одновременно¹.

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

¹ Андреев, А.Н. Мыслишь, следовательно, ошибаешься... (роман-эпопея «Война и мир»)//А.Н. Андреев. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество. В 2 ч. Ч. 2. Теория художественного творчества. – Минск, БГУ, 2004. С. 85-182.

сказанному о сущности психологизма. Не затрагивая генезиса «романа идей» Достоевского, отметим, 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 *идеями*. «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 сдернул все покровы с личности — социальные, кровнородственные, психофизиологические и докапывался до самого ядра личности. Мысль, интеллектуальный продукт, превращается у героев Достоевского в идею, которая, в отличие от мыслей, чревата волевым импульсом, толкающим к действию. Вот почему все события в идеологических 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 побуждения человека – через подсознание – управляют поведением его персонажей. «Диалектика идей» в романах Достоевского реализуется через психологическую структуру персонажей. Это и сформировало конкретно-историческую сторону метода писателя¹.

Итак, подведем предварительный итог.

1. Психологизм – это не просто переживания (любой интенсивности), а *мироощущение*, которое непременно трансформируется в *мировоззрение* (или начальную стадию мировоззрения: *миропонимание*). Душевное непременно перерастает в духовное, сотворенное по законам красоты: таков модус классической триада Красота – Добро – Истина.

2. В этой связи психологизм является не просто переживанием, а эстетической *структурой персонажа*.

¹ Андреев, А.Н. Жизнь вместо диалектики (роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете целостного анализа) // А.Н. Андреев. Теория литературы. В 2 ч. Ч. 2. Художественное творчество. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. С. 183-248.

3. Психологизм возникает там, где есть глубинные *противоречия* душевной жизни – противоречия между *разумом* (с помощью которого и выстраивается мировоззрение, системно организовывается мир идей) и *душой* (для которой мироощущение и является «мировоззрением»), между *двумя типами управления информацией*. Именно подобные противоречия и есть родовой признак психологизма.

Безусловно, психологизм возможен только там, где существует противоречие, – но противоречие, как мы уже отметили, особого рода, сотканное не из противостояния «душевных моментов» (в рамках однородного душевного поля и «состава»), а из диалектического единства и борьбы *сознания и подсознания как двух разных измерений человека*, двух разных, разнородных информационных пластов, – между *культурой и натурой*, по большому счету, ибо духовные (культурные) возможности человека приходят в противоречие с его естественной заданностью (природой).

Но и это еще не все. Само по себе противоречие между двумя составляющими духовности, культурной и природной, еще не рождает психологизм, точнее, не раскрывает его основную функцию – ту функцию, которая и превращает многоплановое переживание в психологизм. Психологизм как *литературно-эстетическое и духовное явление* (а не только сугубо душевное) возникает и существует там, где противоречие между «сердцем» и «умом» служат показателем наличия большой *духовной проблемы*. Психологизм – это такой способ существования *строю души*, который соответствует глубокому *строю мысли*. Психологизм – почва, из которой рождается уже не психологическая, но концептуальная материя. Психологизм – это не просто переживания, душевные волнения, а такого рода переживания, в результате которых рождается иное мировоззрение или обнаруживается присутствие «нового» человека в «старом», хорошо известном. Психологизм становится инструментом выявления скрытой связи между поступком и его причиной, *способом выявления скрытой работы сознания*. И вот эта скрытая работа сознания и есть тайное оружие психики, собственно, *ум души*. В таком контексте психологизм становится инструментом превращения *человека в личность*.

Такое увязывание психологизма как системы функций с мировоззренческой, духовной проблематикой, а также со структурой персонажа, резко *ограничивает присутствие психологизма в литературе*. Интерес к душе, к ее нескончаемым капризам, треволнениям и колебаниям в литературе был всегда, с момента зарождения литературы. Собственно, *движения души, фиксируемые средствами разума, и были внутренним сюжетом литературы*. Однако психологизм – это не просто душевная смута, а иное качество переживания, демонстрирующее нам иное качество духовности. Что стоит за этой закономерностью?

Психологизм возник только тогда, когда в европейской литературе состоялся переход от *социоцентрических* идеалов, от мировоззрения, ориентированного на приоритет общественного, – к *персоноцентризму*, к такому типу мировоззрения, идейный центр которого составлял не общественный интерес с его обезличивающей авторитарной моралью, а личность. Психологизм отражает готовность и возможность человека превратиться из не рассуждающего (или метафизически, доктринерски рассуждающего) «стального» героя (функции социума) в рефлектирующую личность, нащупать и отыскать новый тип гармонии – *гуманистический* (идуший на смену *героическому*).

А такой духовный путь и процесс весьма и весьма насыщен диалектикой – *диалектикой ума* и только в связи с ней и только во вторую очередь – *диалектикой души*. Диалектика души сама по себе (хождение исключительно по душевному кругу, без попыток прорыва в область сознания) – это низкопробный психологизм, представляющий его начальные, неразвитые формы.

Таким образом, психологизм служит инструментом, способом представить особую, гуманистическую систему ценностей, к которой предрасположена всякая разумно (и в направлении разума) прогрессирующая личность.

Обратим внимание: психологизм и *психологический анализ* – понятия если не тождественные, то в значительной степени совпадающие. Анализ, имеющий целью обнаружить иерархический порядок ценностей, – вот сверхзадача всякого психологизма. Это просветление, прояснение потемок души, происходящее, конечно, с помощью разума. Психологизм, как ни парадоксально, в конечном счете связан с разумом; без разума движение души есть – а психологизм отсутствует.

Понятно, что лирика в значительно меньшей степени предрасположена к демонстрации психологизма, хотя именно она призвана заниматься «психологическими состояниями» человека. Лирика медитативна, она сфокусирована на состояниях души – и в силу этого малопсихологична.

Проза, аналитическая, психологическая проза – вот наиболее перспективная область применения психологизма в литературе. Причем, преимущественно проза последних двух веков, XIX и XX, при этом проза преимущественно реалистического направления. Это и понятно: именно реализм увидел в человеке пересекающиеся и взаимообусловленные пласты природные (тело, душа) и культурные (душа, дух). Собственно, психологизм и стал способом воплощения реалистического потенциала, способом представить новую структуру персонажа – *характер*. Характер в литературе становится формой проявления личности. Зрелый реализм немислим без психологизма, что убедительно свидетельствует о гуманистической направленности реализма как наиболее совершенной из освоенных человечеством художественно-информационных систем.

Отметим, 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 М. Пруста, Джойс, попытки «абсурдизировать» мир и растворить в нем человека значительно видоизменили психологизм. Психологический 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, заметим, 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.

Постмодернизм с его специализацией на небогатом спектре иронических мироощущений и явно сниженным интересом к личности (ибо личность – это иерархически организованная система ценностей, это приоритет мировоззрения над мироощущением) утратил интерес и к психологизму – понимаемому не как прием, обыгрываемая стилевая краска, а как стратегия художественной типизации, ведущая к созданию мировоззренчески промаркированного характера. В постмодернизме с его культом мироощущения, которое презрительно-иронически доминирует над мировоззрением, точкой приложения условных «духовных стратегий» стала не личность, а «бессознательно думающий» человек. То есть недумающий человек. В культурном (а не стилевом) отношении – это очевидный шаг назад.

Таким образом, психологизм как серьезное культурное достижение литературы становится своеобразным показателем уровня художественности (хотя сам по себе, разумеется, не гарантирует ее). Парадигма *«культура, персоноцентризм, личность, реализм, разум, мировоззрение, психологизм»* указывает на культурную ценность и художественный потенциал психологизма.

Разъяснив наше понимание сущности психологизма в литературе, переходим 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 (в том числе рассказчика и повествователя), а также *сюжет*, отражающий поведение, действие.

Вероятно, можно типологизировать виды психологического анализа по различным исходным основаниям. С нашей точки зрения, существует две основных формы психологического анализа: «*открытый психологизм*» и «*тайный психологизм*». (Терминология, опять-таки, может быть разной. Мы следуем традициям русской филологической школы¹.) 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 в **разделе 7**. В тайном психологизме внутреннее состояние героев передается преимущественно через деталь. Чаще всего эти два типа психологизма сочетаются по принципу дополнительности: герои не могут только думать и говорить, или только действовать молча.

После всего сказанного уместно было бы обозначить некую систему терминов, имеющих отношение к психологизму в литературе.

Психологизм в широком смысле – это учение о взаимодействии психики и сознания; в более узком смысле психологизм является системой функций, связывающих, взаимообуславливающих два разных типа управления информацией: психологизм возникает там и тогда, где и когда бессознательное стремится к самоидентификации через сознание, мироощущение стремится воплотиться в формате мировоззрения.

Так понимаемый психологизм реализуется, воплощается с помощью *психологического анализа*, который в плане содержания становится характеристикой метода (стратегией художественной типизации), а в плане стиля – способом передачи процесса, который можно назвать «трансформация мироощущения в мировоззрение». В такой интерпретации психологический анализ имеет непосредственное отношение к *структуре персонажа (характера)*.

Что касается *способов психологического анализа*, таких, например, как *прямой* (открытый, «явный») или *косвенный* («тайный»), то они напрямую связаны со *средствами психологического анализа* (деталь, речь и т.д.).

Разумеется, существуют разные способы психологического анализа, что фиксируется термином *тип психологизма*. Типология способов психологического анализа разработана не достаточно; возможно, для разработки такой типологии понадобятся новые термины, такие как *психологическое изображение* (в отличие от собственно анализа), психологическое описание, психологическая динамика и т.п.

¹ Введение в литературоведение //Под. ред. Г. Н. Поспелова М., 1988. С. 192-193.

10. 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 нашего рассмотрения – не столько национальное как таковое, сколько национальное как содержательная и формальная стороны литературно-художественного произведения. 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, внационально. Внациональной 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, заметим, 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 тот, 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», то есть, 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 прахудожественном 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 изобразительности 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» (Юнг К.Г.). Мы полагаем, 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. Приведя слова Г. 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?»¹ Если нас, литературоведов, будет интересовать национальное в произведении, наш вопрос, очевидно, будет сформулирован идентично, однако с одним неизменным дополнением: какова художественная 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 (не будем углубляться в сложнейшую проблематику 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 переживаний, который реализуется в конкретных вариантах. Архетип – это канва, матрица, общий рисунок переживаний, повторяющихся у бесконечного ряда предков. Поэтому мы легко отсылаемся 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 ещё 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 действенного 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 Буркхард, – 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

¹ Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. М., 1992. С. 115.

пути истинного»¹. 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 ни из противоречий эпохи, ни из противоречий природы человека. Другой пример: генезис литературных героев братьев Карамазовых 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-XVII вв. И фигура Наполеона – типичная для этих повестей фигура захватчика.

Обобщим: основу практически любого характера в литературе характера не только индивидуального, но и национального – составляет морально-социальный тип (скупой, 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, основаны принципы и школы художественного перевода: одни школы ориентированы на максимально точную передачу «духа» оригинала, ментальность, другие стремятся скрупулезно передать «букву» оригинала, язык.) 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 инонационального 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, немецкоязычная, франкоязычная, русскоязычная литературы – литературы разных народов и наций на одном

¹ Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. М., 1992. С. 149.

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.

Позволим 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, то есть, 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 выигрышным. Богатство национальной жизни, истории, различные особенности национального характера, богатство литературного языка – все это не может не сказываться на литературе. Но материал должен быть востребован, свойства художественности ему придает только конкретный художник.

Что касается языка, сошлёмся на одно любопытное свидетельство. Известный румынский литературовед А. Дима приводит обобщающее мнение французских литераторов о проблемах перевода на французский язык Шекспира: они «говорили о «метафизических сложностях» перевода (...), при этом отмечали «глубокие различия онтологического плана между французским и английским языками». Английский, считают они, «подчеркивает конкретные, единичные, индивидуальные аспекты, излучая при этом своеобразное «поэтическое сияние», французский передает более сущностные, общие, рациональные аспекты, менее поэтические, что и делает столь сложным перевод Шекспира на французский язык!»¹.

Вспомним, однако, о целостной природе художественного произведения, из которой следует, что национальный язык наиболее адекватно передает соответствующий менталитет. В приведенных примерах и язык не идентичен, он всегда с ощутимым «акцентом» (существуют различные национальные варианты английского, французского и т.д.), и родственность менталитетов не стоит игнорировать. Знаменательно литературное воспоминание Солженицына: «... задумал писать «Свечу на ветру» – пьесу на современном, но безнациональном (выделено мной – А.А.) материале...». Пьеса оказалась неудачной. «Неужели только потому, – спрашивает себя писатель, что я отказался от российской конкретности (...), – а без русской почвы должен был я и русский язык потерять? Но другие же свободно пишут в этой безликой безъязыкой манере – и получается, почему ж у меня?.. Значит, нельзя в

¹ Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения. – М., 1977. С. 135.

абстракции сделать полтора шага, а все остальное писать конкретно» («Бодался теленок с дубом»).

Безнациональный материал отторгает «очень национальный» язык – такое сопротивление материала хорошо известно литературным переводчикам. Перевод – это всегда преодоление противоречий между материалом и языком, не обходящееся без потерь (часто весьма существенных). Поэтому в идеале художественное произведение требует восприятия на языке оригинала. «Трансплантация» национальных образов в чужеродную словесную оболочку происходит с неизбежными искажениями. При переводе «перекодировке», как правило, подвергается именно материальный носитель образности – язык, но не сама образная ткань. Так или иначе, творческий перевод способен дать относительный художественный эквивалент. Во всяком случае, сам феномен «конвертируемости» национальных литератур не подвергается сомнению.

Зададимся вопросом: почему же мы способны воспринять «чужие» образы?

Дело в том, что мы воспринимаем не просто экзотический, инокультурный образный ряд, а образно выраженную мысль. Не было бы мысли в «психологической оболочке», чистые образы (то есть, «голую психику») передать было бы невозможно. Мы имели бы дело с нечленораздельным «мычанием». Поэтому перевести художественное произведение – значит адекватно передать образные ходы мысли, а не просто перевести слова.

В связи со всем вышесказанным, можно отметить следующую закономерность. Чем более в национальном образном мышлении степень рационального (аналитического), тем более «степень конвертируемости» этой литературы. (В этом, отчасти, одна из причин того, что перевести лирику, не отдаляясь от оригинала, значительно сложнее, нежели аналитическую прозу). Можно даже выразиться смелее: чем более литература художественна, тем более она доступна для восприятия иным культурам (о критериях художественной ценности см. в **разделе 11**).

В отличие от перевода творчество, скажем, киргиза на русском или белоруса на польском – это уже более тонкий вопрос. Поскольку менталитет не может быть безразличен к способу своего языкового выражения, представляется не совсем корректным утверждать, что Мицкевич, например, или Гусовский выразили белорусский менталитет. Язык ведь тоже не безразличен к образной ткани, он сросся с ней, он не является чем-то внешним по отношению к образу, он также – живая плоть образной ткани. Белорусский менталитет, выраженный художником по-польски – это уже не совсем белорусский менталитет, а особая его модификация. Писатель, избирая язык, вне зависимости от своего желания актуализирует культурные пласты, стоящие за этим языком, апеллирует к национальному сознанию носителей языка. Художественное слово никогда не выполняет просто номинативную функцию. Любое такое слово воскрешает праобразы, национальное «коллективное бессознательное», это слово

отягощено мириадами ассоциаций, которые в художественном тексте выполняют – не могут не выполнять! – смыслообразующую роль. Личной трагедией назвал Набоков то, что ему пришлось «отказаться 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, черно-бархатного 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 в значительной степени схоластическим, спекулятивным. Принцип «или – или» здесь не работает. 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-, русскоязычной литературы и т.п.). Литература на одном национальном языке, выражая разные менталитеты (в том числе 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 характерная история: 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, мы далеки от мысли дать рецептурную схематизацию на все случаи жизни. Мы лишь обозначили 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 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 (если вообще можно говорить о национальности научного знания). Литературу, следовательно, можно располагать и в спектре национальном: от полюса космополитического (где, как правило, рациональное преобладает над чувственно-психологическим, но не обязательно) к национально-консервативному (где, соответственно, все обстоит с точностью до наоборот). Ни тот, ни другой полюс сами по себе не могут быть квалифицированы как художественное достоинство.

Вместе с тем, 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 Гоголя, 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 общечеловеческого. 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. Ни в коем случае не допустимо ратовать 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, мы сталкиваемся с их неразличением. 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 следует сказать и о критериях идеологических, нравственных и т.д. Думается, невозможно отбросить эти суждения и не впасть при этом в герменевтическую крайность в оценке произведения, вновь забыв о его фундаментальном признаке – целостности.

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, выражающихся ярко и не канонически литературно.

В заключение отметим следующее. Национальное в литературе во всей полноте может открыться только в эстетических *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 нации. 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; это вопрос о культурном потенциале коллективного бессознательного – и т.д. Эти вопросы, пожалуй, относятся к числу наиболее непрояснённых 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 национальное делает литературу 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.

11. КРИТЕРИИ 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, главным образом, родовое свойство литературы и искусства, имеющее отношение к степени совершенства произведения – см. определение категории художественность в **разделе 5.1.**)

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 нашей 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, выскажем 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, стремление дойти до самой сути; с другой – литература предлагает нам культ чувственности, хаоса, желание насладиться «душевной смутой». 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.

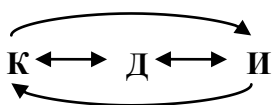
Остается добавить, что культ мысли и культ формы в истинно художественном произведении сочетаются с культом здорового нравственного начала.

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. Мы убеждены, 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. Достойна поэтизации (К) лишь И, устремленная к Д. И и К – единство философского и психологического начал – утверждают позитивную нравственную программу – Д.

Формула художественной ценности может быть представлена в следующем виде:



Без преувеличения можно сказать, что это также формула идеала гармонически 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 отнести 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 «иммориалистической 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 «иммориализму». 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 иммориализма.

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, **схему № 1**, 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 собственно 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*.

Хорошая литература – всегда обо всем, то есть об истине (хотя и воспринятой сквозь определенную призму). Проще говоря, о становлении личности.

Еще проще: хорошая литература – отчетливо *персоноцентрична* (и в этом смысле *элитарна, аристократична*).

В этой связи уместно затронуть самую чудесную и, соответственно, темную проблему в философии искусства: гения и таланта.

Гениальность художественная – это *информационные способности творить красоту*, с помощью которых удастся *обнаружить* в человеке *личность*.

Гениальность – это способность фиксировать в образах мысль, то есть передавать мысль средствами, саму мысль не только порождающими, но и уничтожающими, – способность, с помощью которой удастся запечатлеть редчайшее природно-социально-духовное явление, а именно: обнаружить гармоническое равновесие между психикой и сознанием, – состояние гармонии, ведущее к возникновению подлинной духовности. Гений на пике развития собственных духовных и творческих потенций способен уловить такой уникальный информационный баланс, при котором сознание, многократно усиливая свою мощь за счет резервов психики, дает возможность психике реализовать максимум своих возможностей за счет своих, «сознательных», резервов.

Чувства, которые испытывает личность, становятся «умными» (тонкими, в иной терминологии), а философский взгляд на мир предполагает наличие чувства как условия возникновения самой философии.

Феномен гения – это феномен содержания (вневременной фермент), которое способно породить исключительно выразительный феномен стиля (эфемерный эстетический ряд, передающий дух эпохи). Человеческое «здесь и сейчас» закрепляется сверхчеловеческим (личностным) «на века».

Гениальность – это дар постижения и изображения человека с позиций личности.

Остается добавить, что художественный талант – это *информационные способности творить красоту*, с помощью которых удастся *предчувствовать* в человеке *личность*. Что касается художественных способностей, то определение их сути в контексте «гений» и «талант» видится таким: это природный *информационный дар фиксировать в образах мысль (творить красоту)*.

Разница между *способностями*, с одной стороны, и *талантом* и *гением*, с другой, является не количественной, но качественной. Это феномены разной

информационной природы. Способности как дар *формотворчества*, как некая технологическая вещь в себе переходят в *умение*, которое может развиваться до степеней, присущих таланту или гению.

Вывод напрашивается такой: при сопоставлении художественных феноменов бессмысленно сравнивать произведения, стили, методы, роды 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. Русская литература «золотого века», основоположником и столпом которой по праву является Пушкин Александр Сергеевич, зарождалась и формировалась как литература *аристократическая*, персоноцентрически ориентированная. Именно в период «золотого века» русская литература стала осознавать близкий ей по духу «культурный код», свое предназначение; более того, бессознательно сформировала программу своего развития, ибо сразу же нащупала свою «золотую жилу»: элитарный персоноцентризм как в высшей степени перспективный вектор культуры, который и стал решающим фактором мирового признания русской литературы.

Вспомним в этой связи только три знаковых произведения: «Горе от ума», «Евгений Онегин» и «Герой Нашего Времени».

Мировые достижения русской литературы, как представляется, связаны прежде всего с противоречивым культом *лишнего*, то есть крайне необходимого культуре персонажа. *Диалектика души* неотделима от *диалектики сознания*, а то и другое – способы существования личности, вечно лишней, с точки зрения социума.

Более того, следует сказать прямо и недвусмысленно: мировые достижения любой литературы связаны с гуманитарным законом персоноцентризма: персоноцентрическая валентность передовых литератур оказывается выше, нежели персоноцентрическая валентность породившей их эпохи. Именно разница потенциалов двух систем идеалов – гуманистических (персоноцентрических) и авторитарных (социоцентрических) – обеспечивает литературе необходимую художественную пассионарность, которая замешана на экзистенциальном веществе, а именно: воле к истине. Культурный взрыв – это всегда прорыв в сфере персоноцентризма.

И напротив: уклонение с персоноцентрического пути, ослабление персоноцентрической валентности или непонимание культурной ценности персоноцентризма – причина кризиса всех национальных литератур мира без исключения.

Диалектически ориентированные поиски гениально одаренных классиков XIX 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 – индивидоцентрическую – литературу. Не пытаясь объяснить абсурдность мира, литература лишь фиксировала ее. В XX веке из литературы ушел пафос причинно-следственного объяснения мира, свойственный литературе персоноцентрической направленности. 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», которые волновали личность, перестали интересовать «маленького человека» (индивида) и, соответственно, литературу, в которой он стал главным героем.

«Отключение» разума привело к погружению в хаос, к воспеванию разрушительных тенденций, к тотальной иронии – в конечном счете, к культу формы, а культ формы рано или поздно приводит к культу игры. 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 философского начала. Эталонной, с нашей 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 философский 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, уровень персоноцентрической валентности которых позволяет компонентам триады «К

– Д – И» существовать целостно и автономно одновременно. 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. Мы имеем в виду классическую мировую литературу и литературу, условно говоря, второго, третьего ряда, идущую в русле классической. Кредо такой литературы: есть что сказать – говори красиво. Это литература гениев и талантов.

У истинной литературы есть один безошибочный признак: она всегда является результатом *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 счастливое совпадение редчайших человеческих талантов и дает истинных поэтов и писателей. Критерием такой литературы всегда является и 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 удавалось 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».

Нечего сказать – говори красиво. Это кредо давно стало эстетической религией трюкачей, превращающих изящную словесность в *гейм-литературу*, в словесное шоу. Это литература, создаваемая способными, одаренными писателями, почти талантами. 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, то есть, человек, «умеющий писать».

В литературе *детективной, приключенческой, фантастической* 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*, паралитература, коммерческая литература, чтиво 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 щекотание 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 прочесть 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, подчеркнем, 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.

12. ПРИНЦИПЫ НАУЧНОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА

Этот раздел можно рассматривать как своего рода заключение к предлагаемому курсу лекций (единому научному дискурсу, своду универсальной и локальных концепций), который автор курса пишет всю свою сознательную научную жизнь.

А можно – как предисловие к уже упомянутому дискурсу, если, конечно, допустить, что он будет востребован в будущем. Мы до сих пор полагаем, что в ситуации методологического кризиса в литературоведении теория целостного анализа могла бы претендовать на внимание научно мыслящих исследователей литературы.

«Дискурс» получается настолько сложным и противоречивым, что в конце необходимо задать себе простые вопросы и постараться дать на них ответы, понятные даже не специалистам.

Начать хочется с вопроса убийственного. А зачем, собственно, сводить сложное к простому?

К этому приему прибегают в случаях совершенно безнадежных для сколько-нибудь широкой аудитории, как, например, с адронным коллайдером или философией Канта, когда ход и суть исследований невозможно прокомментировать, не прибегая к спецсредствам: спецязыку, специализированному мышлению – в конечном счете, к особой философии, связанной с предметом исследования. Вроде бы, предмет касается всех, поэтому люди имеют право знать «про это», про звездное небо над головой или нравственный закон внутри нас, например; однако поскольку «это» является компетенцией исключительно специалистов, то есть людей специально одаренных и обученных, то объяснять надо так, чтобы понимающих не сильно коробила версия «азов от аса», а у непонимающих создавалась иллюзия, будто эта отрасль доступна всем, как, например, педагогика, медицина, футбол, любовь, литература, где каждый может быть экспертом. Было бы желание.

Литературоведение, двигаясь в направлении философии литературы, все больше превращается в «закрытую» науку, то есть науку, открытую только специалистам. В подобных случаях популяризация необходима – хотя бы для того, чтобы общественное сознание относилось к теоретическому литературоведению не как к вещи в себе, сомнительно-академической и спекулятивной, а как к гуманитарной науке, исследования которой так или иначе связаны с сакральным императивом «приносить пользу обществу». Это, так сказать, внешняя мотивировка.

Что касается мотивировки внутренней, то простые ответы необходимы мне самому – хотя бы для того, во-первых, чтобы уяснить себе, наконец, чем я занимаюсь всю свою сознательную научно-литературоведческую жизнь. А во-

вторых (и в главных!), с целью выделить ключевые звенья в научном дискурсе, чтобы оптимизировать процесс передачи знаний. Для этого предстоит основные параметры методологии и философии литературы перевести с языка науки на язык «общедоступного» здравого смысла, попутно при этом выяснив, насколько это возможно в принципе.

Решив методологические задачи, необходимо позаботиться о методике усвоения философских параметров дисциплины. У сложной методологии должен быть простой и прочный системный каркас. Именно методика и позволяет его выявить.

1. Ключевыми словами, характеризующими методологическое понятие «целостный анализ литературы», являются *информация* (точнее, *информационная структура*) и *личность*, – слова явно «не литературного» происхождения (отметим это как противоречие).

Ключевым словом для характеристики особой информационной структуры, которая и становится, в конечном счете, предметом целостного анализа, является *противоречие*. Оксюморонное понятие «целостный анализ» насквозь противоречиво: «целостный» означает неделимый, не поддающийся делению на части; «анализ» означает именно последовательное и целенаправленное расчленение целостности.

Начать с противоречий хотелось бы еще и потому, что сложившиеся отношения с ними специалиста представляют собой конструктивный принцип любой теории, а уж теории «целостного анализа» и подавно. Поучиться небрежному обращению с противоречиями, этим строительным материалом концепций, не худо бы у классика: «противоречий очень много, но их исправить не хочу» (безнадежно противоречивый «Евгений Онегин»).

Вот вам первое очарование противоречия – загадка, если угодно, науки: я вижу «очень много» противоречий, и тем не менее закладываю их в фундамент теории («исправить не хочу»); небрежное обращение на наших глазах раздражающе превращается в ответственное.

Можно побравировать теоретической твердолобостью и заявить: если факты противоречат теории, тем хуже для фактов (проявив тем самым неуважение к самому принципу противоречий, этому хлебу законов науки).

А можно сформулировать свое научное *credo* иначе (что нам ближе): если факты противоречат теории, следовательно, у последней появляется великолепный шанс для усовершенствования. Больше фактов, неудобных и разных, – и ваша теория станет диалектической: вот мантра современного ученого-гуманитария.

Вывод. Первое и решающее условие: методология и сам стиль мышления сегодня, когда накопилось множество противоречащих друг другу фактов и концепций, должны быть диалектическими – более того, *тотально диалектическими*. К этому вынуждают два обстоятельства: противоречив – то

есть, целостен – предмет исследования; следовательно, методология должна быть адекватной, диалектической.

Максимально краткой и в то же время предельно емкой характеристикой любой науки являются ее методологические параметры. Императив «науковедения» гласит: хочешь сказать о самой сути – говори о методологии. Методологические принципы, разумеется, ценны не сами по себе, а в той мере, в какой они позволяют адекватно обозначить предмет исследования (который, в свою очередь, корректирует ключевые моменты методологии). Какова рыба – такова и сеть.

2. Лояльное отношение к противоречиям помогает правильно сформировать *предмет исследования*. Исходные позиции в литературоведении (и в главном его разделе – теории литературы, которая и «отвечает» за методологию) таковы.

С одной стороны, художественное произведение рассматривается как «феномен идей», как проблемно-содержательное образование, которое, будучи образным по природе, требует рационализации: абстрактно-логического, научного комментария (то есть перевода образно выраженной информации на язык понятий).

С другой – как «феномен стиля», как некое эстетически замкнутое, самotoждественное целое. Первый подход все чаще называют интерпретацией, подчеркивая его субъективно-произвольный характер, не сводимый, по существу, к сколько-нибудь определенным, научно обоснованным закономерностям. Ясно, что «смыслы реальности», породившие художественное произведение, оказываются актуальнее самого произведения, и литература раз за разом оказывается служанкой то политики, то морали, то аморальности, то веры, то безверия, то чистой красоты, то цветов зла и т.д.

Второй подход, акцентирующий проблемы текста как такового, стремится полностью отвлечься от реальности, абсолютизируя формально-знаковое начало, действительно присущее всем явлениям культуры.

Кардинальная проблема, стоящая перед теорией литературы (да и перед всей эстетикой, разделом которой и является теория литературы), заключается в следующем: как нравственно-философские (нехудожественные) стратегии превращаются в стратегии художественные (в модусы художественности)?

Как примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых в известной степени состоятельна?

Без понятий *информационная структура* и *противоречие* здесь не обойтись.

Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного сложнее, чем это представлялось до недавнего времени. Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а в *иной плоскости*: надо целостно рассматривать не текст и не поэтический «мир идей», не художественные и внехудожественные стратегии, взятые изолированно, а

художественное произведение, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложно организованной форме – художественном тексте.

Для обоснования данного тезиса необходима какая-то новая концепция, объясняющая, как проблемы *личности* связаны с проблемами текста. Такая концепция существует, и условно обозначить ее можно как *целостный* подход к художественным феноменам (произведению, мышлению, творчеству). Для краткости – *целостный анализ*. По существу, на наших глазах происходит формирование и становление, возможно, наиболее оригинальной и перспективной на сегодняшний день литературной теории.

Вывод. Можно исследовать художественно организованный текст, исключив для удобства идеи (метатекст, содержание), которые противоречат, якобы, природе текста. В таком случае *вещество художественности* следует признать категорией из области чудес.

Можно поступить с точностью до наоборот: изучать и комментировать мир идей, идейные стратегии (в аспекте социальном, политическом, моральном, религиозном, философском: на выбор), отвлекаясь от порожденных ими художественных стратегий (персоноцентрической валентности, пафоса, поведенческих стратегий персонажа), а также способов выражения последних (стиля, текста, интертекста и прочего, что составляет «план выражения»). В таком случае художественность художественного произведения становится избыточной категорией. Это также способ изящно уклониться от диалектического императива: познавай единство противоречий.

Можно (и, очевидно, нужно) изучать не текст, не художественные стратегии сами по себе, и не идеи, живущие отдельно от текста, а – художественное произведение, сложно устроенное *информационное образование*, в котором смысловое начало (нравственно-философские стратегии) определяет художественные стратегии и, вслед за этим, структуру и качество текста. Для этого необходим всего лишь пустяк, а именно: научиться объяснять, философски (методологически) и технологически (методически), *как духовное превращается в эстетическое*, как информация порядка понятийного передается через образ. Проблема познания природы художественного произведения (а заодно и художественного мышления, и художественного творчества) превращается в проблему выявления его информационной природы.

Итак, главным предметом исследования становится художественное произведение, взятое в ракурсе собственно эстетическом, который обусловлен внехудожественными факторами.

При этом *объектом исследования*, нравится нам это или не нравится, становится вовсе не литература, а *конфликт типов управления информацией*, конфликт между «образным» и «понятийным» мышлением – между психикой и сознанием, строго говоря; еще точнее: между *отношением приспособления* и *отношением познания*.

А эти отношения являются строительным материалом духовности личности (где духовность – это качество разумного отношения).

Отсюда новая актуальность императива: хочешь понять литературу – разберись с личностью.

3. Как личность становится субъектом и объектом художественной деятельности? Какие духовные компоненты несут при этом решающую художественную нагрузку?

В этой связи хочется остановиться на проблеме, казалось бы, частной, которая в целостном контексте приобретает универсальный характер (и это относится ко всем без исключения – таков эффект целостности! – проблемам литературоведения). Проблема называется *критерии художественности*.

Поскольку качество духовности определяет параметры эстетические, а не наоборот, то критерии художественности складываются из оценки плана содержания (в частности, философии нравственности) и связанного с ним плана выражения (стиля). Именно в этом видится *гарантия объективности* критериев. Старая, но вполне целостная, формула «Красота – Добро – Истина» получает свое научное обоснование.

Правда, в свете тотальной диалектики эта формула обнаруживает в себе множество нюансов. В частности, художественная практика показала, что Красота, относительно автономный компонент триады, обладает самоценным потенциалом выразительности. Вместе с тем, Красоту невозможно отлучить от смысла радикально (от суммы смыслов, организованных системно).

Принцип «диалектическая многомерность идей определяет качество их выражения» становится научным критерием художественности. Чем глубже смысл – тем своеобразнее стиль.

Получается неслыханное: литературоведение, не имея на то никаких исключительных философских полномочий, должно если не обосновать универсальный характер духовных ценностей (для этого надо изменить предмет исследования и превратиться в философию нравственности), то опираться на вполне научную версию, которая совершенно недвусмысленно *обосновывает универсальный (sic!) характер духовных ценностей*. И упомянутая уже тотальная диалектичность методологии обязывает литературоведение заниматься вопросами нелитературоведческими, которые имеют исключительную важность именно для литературоведения.

Получается: целостное литературоведение, обратившись к целостной методологии, в полной мере наделяется философскими полномочиями.

Универсальность духовных ценностей целостный анализ видит не в том, что существует аксиоматическая триада «Красота – Добро – Истина» (некая абсолютная, иррационально заданная точка отсчета), а в том, что: 1) духовно-эстетическая триада «Красота – Добро – Истина» является результатом информационного взаимодействия психики и сознания; 2) подобное взаимодействие привело к тому, что точкой отсчета в информационной картине

мира стала личность (целостность «тело-душа-разум») как средоточие природно-культурной информации, структурированной с помощью тотальной диалектики; 3) главным в структуре личности, реализующей отношение познания, которое противоречиво включает в себя отношение приспособления, является *разум*, субъект культуры, который управляет всей стратегически важной информацией для человека с помощью «осознанной необходимости», законов, иначе говоря (*интеллект*, являясь, в основном, продленным рычагом психики (души) и в этой связи – субъектом природы, эффективно регулирует отношения приспособления; но интеллект – слуга двух господ, на базе интеллекта возникает и функционирует разум); 4) принципиальная возможность существования личности, где функции психики, интеллекта и разума разведены и упорядочены, привела к возникновению феномена художественности и, далее, актуальных *модусов художественности* (в первую очередь, персонцентрической валентности – *социоцентризма, индивидоцентризма и персонцентризма*).

Вывод. Художественная деятельность начинается с личности, сложно организованного информационного образования. Культурно значимая оригинальность литературы определяется уровнем представленного в ней *персонцентризма*. Качество художественности зависит прежде всего от качества персонцентрической валентности произведения, определяющей свойства стиля. Проблема объективности критериев художественности – это проблема качества научного мышления личности, а не проблема вкуса или личного пристрастия.

4. Каким образом осуществляется эстетизация духовности в словесно-художественной форме? Как философско-методологически обосновать превращение духовного (в частности, этического) в эстетическое?

Для этого надо сотворить, на первый взгляд, невозможное: надо сделать так, чтобы идеи (понятия) воспринимались чувствами, которые по определению не способны улавливать информацию абстрактно-логического порядка (те же идеи).

Здесь необходимо посмотреть на проблему под углом зрения, который может предложить тотальная диалектика. Эстетическое и духовное неразделимы, поскольку, в конечном счете, являются модусами психики и сознания. Духовное – это, если угодно, суммарная характеристика того идеального содержания, которое непосредственно несут в себе образы искусства. Невозможно изъять из искусства духовное начало (комплекс идей) и оставить нечто собственно эстетическое (только то, что радует чувства). Эстетическое есть способ организации духовного. Если нет материала и «нечего» организовывать, то эстетическому качеству материала просто неоткуда будет взяться. «Красота» не может существовать на манер улыбки Чеширского кота – сама по себе, ни от чего не завися и ничего не выражая. В противном случае Красота неопишущаяся, то есть не желающая превращаться в

категорию литературоведения, в стиль, становится циничной содержанкой смысла.

Никакого особого тайного механизма перевода чувственно воспринимаемой информации в абстрактно-логическую (эмоций – в систему идей) не существует; существует взаимосвязь и взаимозависимость психики и сознания. В этом весь секрет. Два языка культуры, язык сознания (понятия) и язык психики (образы), образуют единое информационное целое, благодаря тому, что представляют собой полюса, полярно противоположные возможности.

Так духовное опосредованно программирует стиль, а эфемерная красота, виртуозность последнего являются на самом деле оборотной стороной духовности. В выявлении и тщательной детализации указанной принципиальной взаимосвязи и заключается суть нового – целостного – взгляда на художественное произведение и на *феномен художественности* как таковой.

Вывод. Очень сложно понять, как разные уровни, аспекты единой реальности (эстетический, этический, философский и др.) «прорастают» друг в друга, взаимоотражаются и взаимообуславливаются. Но целостная методология предлагает именно такой, интегративный подход.

5. Как технологически осуществляется эстетизация духовного?

Как научно описать предмет и объект, неделимый информационный симбиоз, целостность, которая стремится к беспредельной автономии, к превращению в своеобразную «вещь в себе»?

Для этого существует только один путь: выявлять и описывать *отношения* компонентов (уровней) целого.

Если до сих пор *целостность* изучалась как *система*, иначе говоря, каждый срез, плоскость целостного объекта исследовались изолированно, как элемент или часть целого, то теперь они осознаются как *момент целостности*, которому присущи все свойства целого. Тип отношений *часть – целое* заменяется типом отношений *капля – океан* (момент целого – целое). «Чистые» характеристики отдельного качества осложняются гаммой характеристик всех иных качеств. Любой компонент стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, словесная сторона текста) становится носителем всей духовно-эстетической парадигмы, но при этом не утрачивает своей автономной специфичности.

Становится ясно, что анализировать стиль – значит выявить отношения стилевых компонентов со всеми содержательными уровнями произведения; квалифицированный же анализ концептуальной стороны может состояться только при условии рассмотрения идей сквозь призму стиля. В художественном произведении вне стиля нет идей – и наоборот.

Понятия содержание и форма утратили свою дихотомичность, надуманную идентичность и превратились в качества в полной мере относительные. Например, сюжет в целостно организованном тексте можно трактовать и как

момент формы, и как момент содержания – в зависимости от набора отношений, функций, которые он выполняет.

С позиций сегодняшнего научно-гуманитарного сознания, только так технологически можно реализовать превращение духовного (в частности, этического) в эстетическое.

При этом отношение познания в полном объеме может быть реализовано в типе отношений *капля – океан* (момент целого – целое). Отношение приспособления в его современном модусе далеко от модели хаоса; более того, оно весьма искусно культивирует системность, и его предел – тип отношений *часть – целое*. Отношение приспособления успешно имитирует отношение познания, что позволяет психогенному по сути своей приспособлению позиционировать себя как научное отношение. Вот почему очень часто в гуманитарной «науке» нет самого главного: научного отношения к научно обоснованному объекту познания.

Вывод. Предмет (содержащий в себе объект) исследования представляет собой многоуровневое образование, где каждый отдельно взятый уровень необходимо изучать как момент целого. В одном все и все в одном. Именно в этом – в принципе *капля океана* – заключается суть целостной методологии.

6. Коварство целостности как свойства исследуемого предмета (объекта) заключается в том, что ее, целостность, невозможно обмежевать рамками художественной модели; сама модель – лишь момент (модус) целостности иного уровня и порядка. Моментами целостности (в разной степени) могут выступать личность, эпоха, автор, произведение, читатель, традиция, современный контекст и так далее. Иными словами, исследователь в известном смысле сам формирует себе целостный предмет – каждый судит в меру своей методологической подготовленности, если угодно. Увидеть целостность предмета, то есть объять необъятное, – это уже искусство науки. Отсюда известный субъективизм науки гуманитарной (и не только гуманитарной, конечно); при этом субъективизм осознается как модус объективности.

Вот почему предлагаемый подход ставит перед литературоведами целый ряд нелитературоведческих проблем: необходима версия о сосуществовании эстетической со всеми иными формами общественного сознания; требует прояснения проблема личности (и связанный с нею комплекс вопросов, упирающийся в основной: взаимоотношение психики и сознания); в свете проблем личности и общества новыми гранями оборачивается феномен художественности и феномен искусства – в частности, актуализируется проблема объективности художественных критериев, национального как фактора художественности, психологизма в литературе. Очевидно, что в контексте предложенной проблематики литературоведение утрачивает свой позитивистско-эмпирический характер и превращается в философско-культурологическую дисциплину.

Разумеется, появляется риск растворить литературоведческую специфику в более общих проблемах. Тем не менее интенсивная философизация будет инициировать долгожданную гуманитарную конкретность и определенность, а не препятствовать ей – правда, на иной, чем представлялось ранее, основе. Как показывает практика, сосредоточенность исключительно на «тексте» и «стиле» не позволяет литературоведению всерьез претендовать на статус науки. «Феномен стиля», осознанный как обратная сторона «феномена идей» – вот стратегическое направление эволюции науки о литературе. Ключ к решению литературоведческих проблем лежит в области философии.

Обновление на путях философской эстетики – следующий необходимый этап в становлении литературоведения как науки.

В отношении терминологии, характеризующей целостные отношения, следует сделать существенное замечание.

Мировоззренческие стратегии, безусловно, не являются собственно художественным параметром, но они, безусловно, являются фактором и предпосылкой художественности, – тем, без чего невозможен сам феномен художественности. Отразить в термине указанную содержательность порой попросту невозможно. Терминология, таким образом, приобретает известную условность и, так сказать, заданную некорректность. Методологическая «растяжка» терминов становится значительной.

В этой связи необходимо понимать: комментарий терминов (за которыми, в конечном счете, стоят отношения категорий) становится не менее, а даже более важным, нежели сама системно организованная терминология.

Вывод. Научно, то есть с помощью отношения познания, целостность описывается как система систем, бесконечно противоречивая и стремящаяся к бесконечности (к целостности целостностей, выполняющей функцию абсолюта – той самой абсолютной истины, если угодно).

«Целостное» литературоведение развивается как *философия литературы*.

7. Особенности предмета и объекта исследования предъявляют самому исследователю серьезные требования. Во-первых, надо быть талантливым читателем, то есть неординарной личностью, способной к сопереживанию и сотворчеству. Во-вторых, одновременно, и ученым, то есть 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 литературно-художественной информации.

Вывод. Литературоведом надо родиться. Владеть сразу двумя языками культуры, языком психики и сознания, – чрезвычайно редкий, чтобы не сказать уникальный, дар.

8. А теперь вернемся к сомнениям, высказанным в начале заключительного раздела. Можно ли основные параметры методологии и философии литературы

перевести с *языка науки* на *язык здравого смысла*, понятный даже тем, кто не привык понимать?

Ответ видится таким. Никакого здравого смысла, существующего отдельно от науки, а тем более ей противостоящего, не существует. Здравый смысл – это и есть выверенный научный дискурс. Если здравомыслящие люди хотят разобраться в проблемах науки, они занимаются ею. Донести научную параметрику до сознания, не обладающего необходимыми качествами научности, дело безнадежное, ибо не научное, если не сказать, отдающее шарлатанством. Почему?

Потому что информацию, существующую на языке сознания, невозможно перекодировать на язык психики, обойдясь при этом без катастрофических утрат смысла. Говорить популярно о науке – значит, уходить от предмета разговора, говорить не о том. Потребность перевести отношение познания в формат отношения приспособления, если называть вещи своими именами, – это социальный заказ массового сознания. И заказ этот самонадеянно берется выполнить лженаучное отношение приспособления. Инструментом перевода познания в формат приспособления может выступить только трюк. Фокус, трюк, ловкость психики – вот что получит невежественное сознание вместо науки. Собственно, получит то, чего ждет.

Иное дело ученому попытаться свести сложное к простому – для того, чтобы в очередной раз усложнить уже познанные законы. Такой, «технологический» или методический, аспект «популяризации» – необходимый этап в развитии научного познания.

Изложить материал «популярно» в контексте восприятия научным сознанием – значит описать сложный предмет исследования в базовых методологических параметрах, методически грамотно расположив последовательность ключевых характеристик. Просто о сложном – это высшая сложность.

Однако массовое, ненаучное сознание к подобной «популяризации» не имеет никакого отношения.

Вывод. Популяризация науки с целью пропаганды научного знания – это акт идеологический, не научный; вероятно, в стремлении оповестить всех о том, что творится в науке, можно усмотреть благие намерения. Однако с научной точки зрения, с позиций тотальной диалектики, благими намерениями вымощена дорога в ад. С научной точки зрения, речь идет о потребностях массового коллективного бессознательного, которое любое знание, исходящее от авторитета, принимает на веру.

Подобная популяризация, актуализируя механизм слепой веры, является поощрением невежества, открывает путь к манипуляции общественным сознанием, ибо служит скрытой пропагандой антинаучного отношения к универсуму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А. Н. Теория литературы. Утверждено Министерством образования Республики Беларусь в качестве учебника для студентов высших учебных заведений по филологическим специальностям. В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. – 200 с.
2. Андреев А. Н. Теория литературы. Утверждено Министерством образования Республики Беларусь в качестве учебника для студентов высших учебных заведений по филологическим специальностям. В 2 ч. Ч. 2. Художественное творчество. – Минск: Изд-во Гревцова, 2010. – 264 с.
3. Андреев А. Н. Основы теории литературно-художественного творчества. Пособие для студентов филологического факультета. – Минск, БГУ, 2010. – 216 с. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/80>
4. Андреев А. Н. Лишний Пушкин / А.Н. Андреев; Белорусский государственный университет. - Минск, 2012. - 147 с. - Библиогр.: с... - Деп. в БелИСА -.2012 , №... - Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/80>
5. Андреев А. Н. Персоноцентризм в классической русской литературе XIX в. Диалектика художественного сознания. Научная монография. / А.Н. Андреев; Белорусский государственный университет. - Минск, 2012. - 388 с. - Библиогр.: с... - Деп. в БелИСА -.2012 , №... - Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/80>
6. Андреев А. Н. Персоноцентризм в русской литературе XX в. Научная монография. / А.Н. Андреев; Белорусский государственный университет. - Минск, 2012. - 235 с. - Библиогр.: с... - Деп. в БелИСА -.2012 , №... - Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/80>
7. Андреев А. Н. Хорошее отношение к стихам. Сборник статей. / А.Н. Андреев; Белорусский государственный университет. - Минск, 2012. - 99 с. - Библиогр.: с... - Деп. в БелИСА -.2012 , №... - Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/80>
8. Андреев А. Н. Культурология. Личность и культура: учебное пособие по культурологии для студентов вузов. – Минск, Дизайн-ПРО, 1998. – 180 с. Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/8086>

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ	8
2. ЦЕЛОСТНОСТЬ/СИСТЕМНОСТЬ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ИНФОРМАЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ	15
3. ЛИЧНОСТЬ КАК СУБЪЕКТ И ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	19
4. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ И МНОГОУРОВНЕВАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	33
5. МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ (СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ)...	38
5.1. Творческий метод: персоноцентрическая валентность	38
5.2. Творческий метод: пафос	43
5.3. Творческий метод: поведенческие стратегии персонажа.....	53
5.4. Метажанр	61
5.5. Род.....	63
6. ЖАНР	67
7. СТИЛЬ. КОМПОНЕНТЫ СТИЛЯ.....	81
8. ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА	89
8.1. Художественное произведение как объект и субъект воздействия литературных традиций.....	91
8.2. Художественное произведение в историко-функциональном аспекте.....	96
9. ПСИХОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ	101
10. НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	112
11. КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	123
12. ПРИНЦИПЫ НАУЧНОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.	134
МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА	134
ЛИТЕРАТУРА	144
СОДЕРЖАНИЕ	145