

А.Н.Андреев

МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Андреев А.Н. Методология литературоведения [Электронный ресурс] — Электрон. текст. дан. (2,6 Мб). — Мн.: “Электронная книга БГУ”, 2003. — Режим доступа: <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev6.pdf>. — Электрон. версия печ. публикации, 2000. — PDF формат, версия 1.4 — Систем. требования: Adobe Acrobat 5.0 и выше.

МИНСК

«Электронная книга БГУ»

2003

© Андреев А.Н., 2003

© Научно-методический центр

«Электронная книга БГУ», 2003

www.elbook.bsu.by

elbook@bsu.by

А. Н. Андреев

МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Рекомендовано научно-методическим центром
учебной книги и средств обучения
Министерства образования Республики
Беларусь в качестве пособия для студентов
филологических специальностей высших
учебных заведений*

**Минск
Издательство «Дизайн ПРО»
2000**

УДК 82.09
ББК 83.3я7
А65

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы Могилевского государственного университета им. А. А. Кулешова, кандидат филологических наук, доцент Г. С. Чернова; кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета И. В. Егоров

— Мн.: Дизайн ПРО,

А65 А. Н. Андреев.
Методология литературоведения.
2000. — 192 с.
ISBN985-452-026-9

Представлена целостная методология литературоведения, раскрываются противоречивые положения литературной теории. Использован новаторский подход к анализу произведений.

Автор сопоставляет целостную методологию с иными подходами к литературе, вписывая эти подходы в широкий культурный контекст. Актуальность рассматриваемого материала (Бахтин, постмодерн, шолоховский вопрос, культурный архетип Евгения Онегина и др.) придает пособию полемичность и далекую от академизма остроту.

Для студентов филологических специальностей высших учебных заведений, преподавателей, аспирантов. Может быть полезно специалистам-гуманитариям различного профиля, а также читателям, интересующимся проблемами литературоведения и культуры.

Гос.заказ

УДК 82.09
ББК 83 3я7

ISBN 985-452-026-9

© А. Н. Андреев, 2000
© Оформление — издательство
«Дизайн ПРО», 2000

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА	4
1.1. Диалектика художественного сознания...	4
1.2. Литературоведение и свобода	10
1.3. «Темное» литературоведение, или «Бахтинобум», как симптом кризиса в гуманитарных науках	19
1.4. Теория литературы в школе	35
Глава 2. СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД	43
2.1. Улыбка Чеширского кота (о культуре постмодерна)	43
2.2. Публицистичность как компонент художественности (по произведениям Я. Купалы)	67
2.3. Сатирический пафос как духовно-эстетическая категория	74
Глава 3. ЖАНР	82
3.1. Специфика жанрового мышления в литературе	82
Глава 4. ГЕНЕЗИС ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	90
4.1. «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества	90
4.2. Культурологический аспект сравнительного литературоведения	98
Глава 5. НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ	105
5.1. Национальное как фактор художественности в литературе	105
Глава 6. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	114
6.1. Методология целостного анализа литературного произведения	114
6.2. Культурный архетип лишнего человека (роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в свете целостного анализа)	120
6.3. Философия литературы	182

Глава 1. ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

1.1. Диалектика художественного сознания

В последнее время в области теоретического литературоведения сложилась ситуация, когда исследователя просто не поймут, если он вдруг отважится заявить, что теория литературы вовсе не охвачена тотальным кризисом, а нормально функционирует как наука. Такое заявление людьми от науки будет воспринято, по меньшей мере, как несерьезное. В то же время откровенно дерзкой будет выглядеть попытка указать на позитивные моменты кризиса, которые могли бы хоть как-то сориентировать относительно возможного нового подхода к вечной проблеме.

Дело в том, что теоретики отдают себе отчет: тотальный кризис есть в первую очередь **кризис методологический**, а явления такого рода не преодолеваются наскоками энтузиастов. Помимо дерзости и «воли к методу» необходимы еще и объективные предпосылки — прорывы в ключевых областях гуманитарных наук (подготовленные, в свою очередь, продолжительным периодом накопления и систематизации информации), которые привели бы в концептуальное соответствие конгломерат принципиально не стыкующихся взглядов на личность, культуру, литературу.

Пока что состояние и характер нынешней теории литературы обусловлены непредвиденным исчезновением концепций, хоть сколько-нибудь обоснованно претендующих на универсальность. В подобной ситуации «коллапса» материалов научного и учебно-методического плана появляется, во-первых, чрезвычайно мало, а во-вторых, они задумываются как своего рода путеводители по кладбищу методологий и теоретических утопий. Разрозненных обобщающих замечаний и определений, остроумных и даже глубоких, за недолгий век теории литературы накопилось немало, но они не могут компенсировать отсутствие генеральной теории.

И все же есть основания отнести к нынешней неблагоприятной ситуации, в ключевой для литературоведения облас-

ти, как к нормальной. Ученые отмечают: если в области гуманитарных наук XIX в. был веком энциклопедизма, XX — веком теоретизма, то XXI ожидается веком методологизма. Художественного материала (от античности до постмодерна) литературоведение получило в свое распоряжение предостаточно, параллельно осуществлялась его теоретическая обработка, что позволило создать своеобразный банк идей и концепций; на очереди — синтез всего накопленного, достигаемый путем сведения невероятно сложного к очевидно простому. Всякий кризис, осознанный как таковой, превращается в точку опоры и отсчета, что позволяет отнести к нему как к симптому роста и движения вперед. В таком контексте нормальными следует признать и попытки подступа к методологическим прорывам. Все чаще в качестве главного звена, где сфокусировано приложение сил таких попыток, выступает ***предмет исследования***, осознаваемый не как текст и не как «сверхтекст» или «интертекст» и даже не как художественное произведение, а как художественное произведение, которое служит способом познания и отражения личности.

На первый взгляд — ничего нового. И раньше «реальность» целыми школами исследователей не изолировалась от «текста» и «наука» не испытывала недостатка в интуитивных прозрениях, которые отождествляли специфику художественного познания с «человековедением». На практике, однако, это не приводило к подлинному, не формальному синтезу филологического, эстетического и антропологического подходов, последний если и «не мешал» первому, то уж точно не помогал ему, а главное — не нуждался в нем. В произведении, в лучшем случае, видели информацию разного уровня и порядка, своеобразную «энциклопедию жизни», но сам феномен превращения или оборачиваемости информации (филологической — в эстетическую, эстетической — в психологическую, психологической — в философскую, философской — в филологическую), основанный на некоем законе единства информации, не становился предметом исследования.

Предмет, выявляющий свою специфику исключительно **на стыке наук**, требует особой методологии, которая позволяла бы себетожественные моменты (те же филологический, эстетический и т. д.) одновременно трактовать как моменты **целого**, несводимого ни к одному из составляющих его моментов. Предмет начинает как бы «растворяться» и «плыть»: то он явлен в своей конкретной филологической ипостаси, а то вдруг превращается в эфемерную экзистенциальную материю. Так что он такое, и как исследовать его не поддающееся однозначной идентификации бытие?

Поскольку художественное произведение стало целенаправленно интерпретироваться как способ отражения совсем не художественного человека, то одной из главных становится проблема самого феномена художественности, точнее, художественного сознания (ибо вне сознания проблемы художественности просто не существует). Каковы природа и функции художественного сознания, которое способно породить художественное произведение и соответствующее сотворческое восприятие?

Исследуя данную многомерную проблему, мы рано или поздно упираемся в ту ее составляющую, которая корректнее всего может быть обозначена термином «архетип», введенным К. Г. Юнгом. В сложной информационной системе под названием «человек» именно архетип становится ключом к художественному сознанию. Дело в том, что природа нарабатывает и закрепляет механизмы приспособления и выживания человека в форме инстинктивных программ. Вот архетип и есть один из таких ключевых механизмов, имеющих помимо всего прочего самое прямое отношение к творчеству. При этом **инстинкты** наши реализуются не сами по себе, не непосредственно, а через **условные рефлексy**, которые с течением времени могут переходить в **безусловные**. Архетип как раз и представляет собой психологический по природе «безусловный рефлекс» (или что-то вроде этого), который «включается» и активно формирует поведение особи помимо сознания. Архе-

тип является иррациональным, но не неведь откуда взявшимся импульсом, он представляет собой необходимое звено в системе жизнеобеспечения, иначе говоря, в процессе реализации инстинктивных программ, транслированных на психологический уровень, и в качестве «посредника» по цепочке формирует в душе «автономные комплексы» (Юнг), которые также функционируют вне «юрисдикции» сознания. Процесс тот хочется сравнить с циклом вынашивания ребенка. Мать, конечно, может в известном смысле повлиять на плод: сильно навредить ему, даже вытравить зародыш или, напротив, создать максимально благоприятные условия для его созревания. Но она не в состоянии вмешаться в логику его эволюции и предотвратить результат: это выше ее естественных возможностей. Так и женский по сути своей процесс творчества не подотчетен сознанию. Художественный талант — это дар **выражать** почти бессознательно аккумулированные смыслы, сформированные логикой архетипа.

Тем не менее, не будем упрощать диалектический неоднозначный творческий процесс. Если все свести исключительно к архетипу, то мы абсолютизируем бессознательно-психологическую составляющую творчества и не разглядим, может быть, менее важные, но не менее реальные иные механизмы. Прежде всего отметим, что взаимодействующие с «фундаментальными» инстинктами архетипы испытывают в различной степени корректирующее воздействие «сверху» такого чужеродного компонента творчества, как **сознание**. Это необходимо иметь в виду, иначе роль художника можно свести к функции экзальтированного медиума, творящего свои откровения в «трансе», в состоянии полного отключения сознания.

Психологическая составляющая творчества — чрезвычайно велика и значима, однако творчества просто не возникнет, если не будет создана соответствующая эстетическая выразительность, которая *volens novens* упорядочивает смыслы, т. е. фактически выступает способом их организации. Любое эстетически значимое явление просто не может быть «бес-

смысленным», ибо по определению перестает быть эстетически впечатляющим. Следовательно, в акте художественного сознания в той или иной степени задействовано всегда независимо от субъективных ощущений творца.

Склонность к образотворчеству не является даром случайным и уникальным, свойственным только художникам. Все люди способны творить *образы* и *представления*. Необходимость адекватно отражать реальность (объект) отшлифовала способность субъекта воссоздавать ожидаемый образ и затем «сличать» его с реально присутствующим, проигрывая в воображении сценарии контакта с действительностью. В результате мы научились творить реальность в отрыве от реальности (но в форме реальности), что весьма пригодились в художественном творчестве и без чего само творчество просто невысказуемо. Мы можем творить образы уже никак не связанные с реальностью, модели ощущений, субъективные в принципе, образы, живущие сами по себе, но вместе с тем по законам реальности; короче говоря, мы способны творить новый, иной, художественный мир. Механизмы *перенесения* (трансференции) собственных идеальных представлений на объект (так называемое дублирование субъекта) позволяют получить основу для создания бесконечных художественных моделей.

В отношении искусства моделирующая способность человеческого сознания обернулась могучим и неисчерпаемым творческим потенциалом. Что касается науки, и особенно науки гуманитарной, то в отношении нее эта же способность стала настоящим камнем преткновения, превратилась в самую большую проблему гуманитариев. Имея в виду амбивалентные свойства сознания вообще и художественного сознания в частности, ученым никак не удастся достигнуть компромисса: как оценивать и исследовать продукт моделирующе-художественного сознания — при помощи сознания аналогичного или при помощи рефлектирующего, абстрактно-логического сознания?

В зависимости от избранного подхода радикально меняются цели, задачи и результаты. В первом случае культиви-

руется «творческое», полухудожественное, эссеистическое литературоведение, которое в принципе *не нуждается ни в какой методологии познания* и которое ситуацию методологического кризиса расценивает как свой триумф, как момент истины. Вольный, творчески-субъективный комментарий модели объявляется единственным «законным» способом ее постижения.

Если же вы подойдете к художественному произведению с мерками научно-теоретического, рефлектирующего сознания, оперирующего системами понятий, то вы, прежде всего, должны будете признать, что любое художественное сознание, будь то «производящее» или «оценивающее», имеет свои естественные пределы, очень скромные в познавательном отношении. Научный анализ становится расшифровкой архетипа, разложением модели, реконструкцией логики ее генезиса, т. е. собственно познанием. Разумеется, в зависимости от возможностей используемой методологии (а тут уж без нее никак не обойтись) будет по-разному воссоздаваться гуманитарный контекст, взрастивший сами архетипы. Вот почему предмет исследования невозможно локализовать «художественным произведением», понятым как собственно литературное явление.

Без теории сознания, положенной в основу теории культуры, оказалось невозможным решить проблему литературного произведения, которая на деле является частью проблемы художественного сознания. Выход из сегодняшней кризисной ситуации в области теоретического литературоведения видится в проработке макроконцепции, имеющей эстетическое и духовное измерения, что возможно, конечно, при концентрации усилий базовых гуманитарных наук, в первую очередь философии и культурологии.

1.2. Литературоведение и свобода

Существует два литературоведения. Первое — так называемое творческое или свободное, принципиально не признающее рационально «смонтированных» руля и ветрил, ощущающее смирительную рубашку концепций (любых концепций как таковых) как самое оскорбительное покушение на якобы ничем не обусловленные и не предсказуемые литературоведческие полеты и фантазии. Понятие методологии, в подобного рода умственной деятельности, отторгается как насильственно привнесенное, неорганическое и в результате не имеющее значения. Методология, т. е. принципы анализа материала, становится неактуальной, а потому теряет смысл и разговор о методологической ориентации не исследователя даже, а утратившего определенный статус *того, кто занимается литературой*. Сам «анализ» заменяется на интерпретацию — всякий раз непреднамеренный, с чистого листа комментариев, не отдающий себе отчета в прошлом и не прогнозирующий будущего умственного усилия. Исследователь превращается в своего рода художника слова. В качестве подтверждения сказанному можно привести слова авторитетного критика и литературоведа: «Я в своей работе чаще полагался на чувство, чем на мысль. (...) в построении концепций я не силен. Моя работа в критике — критика первого впечатления, первого чувства, когда искра перебегает от книги к тебе, ты зажигаешься и спешишь на слово ответить словом. Первое чувство (выделено курсивом — А. А.) я очень ценю в критике. (...) Свобода выбора, свобода первого впечатления, свобода писания — вот мои постулаты в критике » (Золотусский И. П. Монолог с вариациями. — М., 1980 . С. 4) Отметим, что подобные постулаты легко распространяются и на «свободное» литературоведение, отличие которого от критики становится все более и более условным.

Второе — научное литературоведение, ставящее во главу угла концепции и теории, опирающиеся в конечном счете на осознаваемые методологические принципы. Беда такого типа науки о литературе часто заключается в том, что, обретя метод — он теряет свободу. Методологические построения, всегда уподобляющиеся пирамиде в силу наличия моноцентра,

т. е. строго определенного корпуса идей, поддающихся идентификации, — раз за разом оказываются вещью в себе. В самом деле, любое имеющее «лицо» литературоведение (марксистское, психоаналитическое, структуралистское, даже дарвинистское и т. п.) неизбежно становится заложником собственного метода, который, с одной стороны, позволяет добиваться оригинальных результатов, а с другой — непременно исчерпывает себя, обрекая очередную доктрину на стагнацию.

Вполне естественно напрашивается следующий логический ход: если методология не способна представить всеобъемлющие системы идей, а только такие, которые по логике вещей абсолютизируются и способствуют искажению знаний об объекте более чем приближают нас к истине, то не разумнее ли вовсе отказаться от обреченных на деструктивность методологических попыток?

Словом, актуализируется вечный культурологический архетип:

Путь разума завел меня в беду,
Теперь путем безумия пойду.

(G  me)

Так возникает альтернативное безметодологическое, свободное от догм (иначе: не несущее ответственности ни за какие концепции, а только за свой, субъективный взгляд на вещи) литературоведение, безмятежно-эссеистическое по характеру.

Сложилась тупиковая ситуация, позволяющая констатировать наличие если не полномасштабного кризиса, то тяжкого недуга, охватившего науку о литературе (да и все гуманитарные науки).

Первое литературоведение стало принципиально ненаучным, но оно не перестало иметь отношение к литературе, к деятельности духовной — и в этом истоки его самоуважения и жизнестойкости. Однако оно, если уж называть вещи своими именами, явилось на свет в результате логического отрицания научным литературоведением себя же, т. е. оно плоть от плоти все той же науки о литературе. Научное литературоведение явилось не альтернативой научному (в том смысле, какой придают этому понятию интерпретаторы), а всего лишь оче-

редкой формой методологии. Именно так: безметодологическое литературоведение — это способ преодолеть методологический кризис оригинальным трюком: убрать методологию как таковую (что тоже надо считать разновидностью методологии).

Теперь мы разводим руками и не можем решиться: какую же «ветвь знаний» предпочесть — анализировать (загоняя себя в теоретический тупик) или интерпретировать (объявив безоговорочную научную капитуляцию и сделав литературоведение, по сути, литературой по поводу литературы)?

Сама легкость и поспешность, с которой иные гуманитарные дисциплины отказываются от «понятий», «абстракций» и «концепций», — весьма симптоматична. Просто не нарадуются на «ограниченность» и «неадекватность» концепций, словно ничего другого и не ждали. Поспешность свидетельствует о том, что и науки-то, по большому счету, еще не было. Она зарождается на наших глазах, — как и положено, во взаимодействии противоречий, выковывающих все более и более совершенный методологический инструментарий.

Однако конъюнктура сейчас не в пользу «рассуждающих». Убрать науку из сферы духа — таков императив «чистых» гуманитариев (в том числе культивирующих ненаучный, а в их понимании супернаучный, подход литературоведов). Это императив той модели культурного человека, который не способен подняться выше идеологии, способен понять развитие общественного и индивидуального сознания только как смену одной идеологии другой.

В данном случае: откажитесь от научных поисков истины, — и это сделает вас свободными. Это не что иное, как чистейший идеологический посыл. Часто то, что представлялось общественному вниманию как научные концепции, на самом деле было лишь отчасти наукой. Идеологи же абсолютизировали локальные научные достижения как истину в последней инстанции. Таков механизм превращения науки в ненауку: первоначальное отождествление одной методологии со всей наукой приводит далее к развенчанию конкретной методологии — и последующему разочарованию в методологии вообще.

Однако есть еще одна модель культурного человека — человека рационального, способного встать над идеологическим измерением, оценив все плюсы и минусы последнего. Рациональный подход берет из всей предшествующей науки не идеологические послы, а действительно научные результаты, осознавая даже отрицательный результат в качестве результата, так сказать, познанной необходимости, а вовсе не очередного тупика (со всеми «вопиющими» отсюда последствиями). Стратегия подобного типа сознания состоит в том, что из факта несостоятельности (но в чем-то и несомненной продуктивности) множества методологий оно делает вывод прямо противоположный идеологическому: если частные методологии не в состоянии отразить многогранность объекта исследования, надо пытаться интегрировать методологию универсальную, всеохватную. Иначе говоря: если «путь разума» завел меня в беду, значит, это не был еще путь разума в должном смысле. И идти следует не «путем безумия», а скорректированным «путем разума» же, возможности которого, по существу, пока не меряны и не востребованы.

Кто сказал, что это невозможно?

Кто возьмется научно опровергнуть подобную перспективу?

Суть навязанной общественному сознанию альтернативы (что предпочесть: «первое» или «второе» литературоведение?) видится совсем в ином. Да, обе науки стоят на взаимоисключающих позициях. Да, их невозможно примирить, — если рассуждать в рамках привычной одномерной (т. е. так или иначе идеологизированной) методологии. На самом деле их и примирять не надо, ибо они являются всего лишь оборотными сторонами одного и того же. ***Разные литературоведения реализуют разные функции сознания*** — единого, заметим, сознания. И ставить вопрос о том, какая функция предпочтительнее, — значит загонять себя в ситуацию мнимого выбора. Если мы действительно хотим разобраться в природе различий двух наук о литературе, то надо заглянуть в истоки данной, ***совсем не литературоведческой проблемы***.

«Первое» литературоведение апологизирует моделирующий тип сознания — того сознания, которое порождает саму художественную литературу. «Творческое» в контексте ничем

не стесненного литературоведения означает образно-символическое. Творить — значит творить образы, отражая в них свое «первое впечатление» от произведения (т. е. от воспринятых образов же). Критически-осмысливающее сознание, использующее язык образов, смыкается с собственно художественным сознанием, также моделирующим в своей основе.

Человек отражает мир в форме образов, — следовательно, у него на то есть свои основания. И они достаточно просты. Отражение мира через конкретно-индивидуальное, предметное начало (через образы) позволяет познавать мир чувствами, ощущениями. За всем этим стоит *психика*, которая формирует потребности и формируется ими. Представим себе тип сознания, которое способно познавать, воспитываться, усваивать нормы и ценности (словом, включаться в процесс социализации) через сказки. Ребенок — вот идеальный потребитель образной информации, испытывающий ни с чем не сравнимое наслаждение от самого акта сопереживания сказочным персонажам. Гамма чувств и переживаний, связанных с образами, составляет основу его духовной жизни. Такова логика непосредственного восприятия (легко увидеть ее генетическую связь с первым чувством критика), не умеющего и не ставящего себе целью отличать «мораль» (идейный итог) сказки от образов-картинок. Уберите образы, — и духовная жизнь ребенка как таковая лишится базы и перспектив. Его попросту невозможно будет научить никакой «морали», ибо он способен воспринимать все, чему его хотят обучить, только на одном языке культуры — *языке образов*.

Так формируется нравственный, гражданский, национальный облик личности — социальный по своей природе облик.

Но наступает время, когда предметно-образное мышление все более и более расщепляется при соответствующих навыках и тренировке. Человек начинает отличать «демона вещи» (выражение А. Ф. Лосева) от самой вещи, идеальное начало, содержащееся в вещи-предмете, — от самого предмета-образа как носителя идеальной информации. С течением времени «идея вещи» настолько абстрагируется от вещи, что утрачивает практически все конкретные признаки. Стало возможным говорить, например, о книге вообще, об идее нации,

о таких, не поддающихся образному выражению вещах, как духовность или литературоведение. Если исчезла конкретность, значит ли это, что исчезло все и не осталось ничего?

Нет, не значит. Осталось, точнее, возникло как итоговое обобщение конкретики, абстрактное, существующее уже не в норме образов (вместе с конкретикой они лишились своей предметной, вещной основы), а в форме **понятий**. Понятия производим от образов, однако по своеобразной «логике вещей» они превратились в нечто противоположное породившей их «материи». Освоить эту идею не труднее, чем разглядеть в обезьянах — предка человека.

Чувствами «ощутить» условные понятия невозможно: нечего ощущать, не за что «зацепиться». Психика, «работающая» с моделями, оказалась не в состоянии своими привычными способами извлекать, хранить и передавать новую, не виданную ранее информацию. Но психика должна была приспособиться к новым информационным реалиям, должна была выработать способность к улавливанию более тонкой, абстрактно-логической информации. Так появляется орган, оперирующий понятиями: **сознание**.

Итак, имея два вида информации, мы получаем два типа сознания, породивших — скажем об этом со всей определенностью — два типа культуры, в рамках которых и развиваются два литературоведения. Сознание, возникшее и функционирующее на базе психики, мы называем **моделирующим**; на базе собственно сознания — **рефлектирующим**. Здесь нет оговорки. Речь идет о разных, но все же сознаниях, а не о собственно психике и сознании. Человек, общественное, разно-понятийно мыслящее животное, уже не может пребывать в состоянии, которое регулируется средствами чистой психики. Поэтому психологизированное в своей основе отношение, осуществляемое художественным «чувством», правильнее называть все же сознанием.)

Моделирующее сознание лежит в основе литературы; в основе литературоведения как науки должно лежать сознание рефлектирующее, абстрактно-логическое. Но так как по поводу синкретической художественной деятельности, осуществляющей через образы **одновременно психологическое и сознательное**

воздействие, возможны (и — добавим, наконец-то, — необходимы!) два вида рефлексии — образная и собственно рефлексия, абстрактно-логическая — то мы и имеем два литературоведения: научное и полухудожественное.

Проблема не в том, что их два и что они разные, а в том, что одно стремится подменить другое и разочаровывается в методологиях, объявляя их ошибочным путем познания. Методологии не могут очаровывать или разочаровывать; они могут существовать как системы понятий. И если одной системы недостаточно, чтобы отразить сложнейший, насыщенный образного и понятийного порядка информацией духовный мир человека, это еще не основание объявлять научное литературоведение исчерпавшим свой ресурс, торжествовать по поводу того, что оно умерло так и не родившись.

Следует, видимо, преодолевать установку на конфронтацию, не поступаясь при этом принципиальностью. Из того факта, что существует два литературоведения, отнюдь не вытекает с однозначной непреложностью, что одно из них непременно ошибочно и подлежит «нейтрализации» как культурный казус, как тупиковое, не оправдавшее себя направление в многотрудном процессе поисков истины. Вдумавшись, достаточно просто найти компромисс по принципу богу богово, кесарю кесарево. Если появилось ненаучное литературоведение — значит оно не могло не появиться, значит появление его обусловлено общественной потребностью и тем самым культурно санкционировано. Дело в том, что освоение духовного содержания произведения требует интенсивного и многоаспектного вненаучного комментария (нравственно-психологического, философского, политического, религиозного и т. д.) для того, чтобы произведение могло прижиться и прописаться в общественном сознании. Надо не только не «выбраковывать», но и всячески приветствовать развитие ненаучной литературоведческой отрасли, — но именно как ненаучной, выполняющей свои функции и не узурпирующей иное, научное пространство.

Кому нравится — пусть осваивает литературу и литературоведение через образный комментарий. Это — одна культура — культура «первого чувства», преимущественно анти-

рационального, интуитивного, художественного типа. Существует и другая культура — рациональная, логическая, культура мыслей, понятий и концепций, а не чувств и образов. И задача культурного в точном смысле слова человека видится в том, чтобы не подменять моделями мир понятий (что означало бы впасть в детство, безнадежно застрять на ранней стадии развития сознания) или наоборот (что означало бы сделать вид, будто этой стадии вовсе нет), **а совмещать их по принципу дополнительности**. В противном случае у обеих культур есть риск превратиться в «культуры в себе», и тогда уже они будут нуждаться друг в друге только как в противнике, но не в союзнике.

Принципиальность, о которой было сказано выше, усматривается в том, чтобы не формально уравнивать в правах моделирующее и рефлектирующее сознания (и соответственно два типа духовности, а также возникших на их основе культур), а выявить и развести их специфические функции. Особенность последних в том, что они отторгают и вместе порождают одна другую, делают немислимым их обособленное существование. Буквально так: устранение какого-либо одного типа сознания (одного литературоведения) делает оставшийся (оставшееся) неполноценным. Это — прежде всего.

Другая сторона принципиальности заключается в том, чтобы недвусмысленно подчеркнуть: поскольку моделирующее сознание предшествовало рефлектирующему как более ранняя стадия, то именно **второе способно познать первое** а не наоборот). Для этой цели, в конце концов, и возникало рефлектирующее сознание; в этом и проявляется кардинальное различие ментальных функций, делающее их культурную миссию неповторимо уникальной, но одинаково важной для личности и общества.

Таким образом, никого не обижающий и всех примиряющий вывод прост: научное литературоведение как было, так и осталось одно единственное. Параллельно развивающееся иное литературоведение (его иногда для пущей важности именуют «ино-наукой», с легкой руки С. С. Аверинцева) имеет полное право «быть», но не имеет к науке непосредственного отношения. (Особо подчеркнем: разумеется, возможны

«гибридные» литературоведческие формы — кстати, наиболее предпочтительные.) Подмена одного другим, намеренное смешение функций — либо зло, творимое в святой, т. е. непросвященной простоте, либо то, что очень напоминает «культурную провокацию». Абсолютизацию одного начала в литературоведении, приводящую к ситуации жесткой альтернативы (или — или), следует оценить как крайне деструктивный подход, действительно лишаящий науку о литературе перспектив.

В этой связи коснемся вопроса о научной свободе. Не только сверхзадача литературоведения, но и сама исследовательская свобода в двух культурах понимается по-разному. Если в одном случае в соответствии с иррациональными, преимущественно психологическими установками свобода ощущается как отсутствие всякого, в том числе методологического, регламента, то в другом свобода осознается и ощущается как «познанная необходимость», как свобода в рамках регламента. Необходимость осознается как условие свободы и регулирует ее меру. Поэтому чем совершеннее методология тем свободнее исследователь.

Разумеется, свобода на то и свобода, чтобы реализовать право выбора. Проблема только в том, как мы обосновываем свой выбор: рационально или иррационально. Свобода того, кто видит сильные и слабые стороны применяемых принципов познания, и свобода выбора мнимой альтернативы (на деле оказывающейся свободой не замечать очевидного и капризно настаивать на том, что давно потеряло смысл) — это разные свободы.

Свободу выбора свободы оставим читателю.

1.3. «Темное» литературоведение, или «Бахтинобум» как симптом кризиса в гуманитарных науках

*Его мысль не прямая, она темна и загадочна
(но в этом ее красота и глубина). Как Гераклит
Темный — он «Темный» не потому, что мрачный,
а символически мыслящий*

Г. Гачев о М. М. Бахтине

Многие гуманитарные науки как в России, — точнее, на всем постсоветском культурном пространстве — так и на Западе переживают истинный «бахтинобум». Только за пять лет (с 1988 г. по 1992 г.) на Западе вышло около сорока книг о Бахтине. Появляется множество специальных выпусков журналов, посвященных творчеству Бахтина, бахтинских сборников, устраиваются всевозможные бахтинские чтения. В Беларуси выходит даже журнал, «персонально посвященный выдающемуся русскому мыслителю Михаилу Михайловичу Бахтину» под названием «Диалог. Карнавал. Хронотоп». (Кстати, приведенные сведения взяты из № 2-3 за 1993 г.; эпиграф — из №1(2) за 1993 г.)

Сейчас, надо полагать, книг о Бахтине значительно больше. «Бахтинобум» не утихает, а продолжает набирать обороты. То и дело раздаются голоса, что мы вступаем в «эпоху Бахтина», этого «крупнейшего русского мыслителя XX в.», что мы становимся свидетелями «всемирного триумфа Бахтина». Бахтинология становится целой отраслью знания, своеобразным миром. Это даже не наука, а «ино-наука», если воспользоваться выражением С. С. Аверинцева.

Вполне естественно задаться вопросом: в чем причины этого бума, что так привлекает в Бахтине современных исследователей?

Ясно, что явление это не может быть объяснено причинами узко-, политико-идеологического порядка. Если бы бум переживала только Россия и родственные ей культуры на просторах СНГ, то это еще хоть как-то можно было бы объяс-

нить реакцией на идеологическое засилье «воинствующего материализма» и примитивно истолкованных коммунистических доктрин. Однако бум, так сказать, обоюдный, тотальный. Западным исследователям незачем так рьяно «реабилитировать» выдающегося ученого. Объяснять же их активность всевозможными «происками» — несерьезно.

Причины, вызвавшие указанный бум, стоят того, чтобы о них задуматься. И природа их, постараемся доказать, не поверхностно-идеологическая, а глубинно-гносеологическая.

По тому, *кого* избрала в кумиры современная гуманитарная наука и как она его трактует, можно судить о состоянии самой науки. Символом *чего и почему* так настойчиво делают М.М. Бахтина?

Прежде всего, необходимо иметь какое-то представление о вкладе самого Бахтина в гуманитарные науки — и в частности в литературоведение. Если попытаться четко и недвусмысленно ответить на вопрос, какую такую «ино-науку» предложил Бахтин, то сделать это будет совсем не просто. Творческое наследие Бахтина, при всем богатстве идей и «локальных» концепций, очень сложно представить в виде цельной, внутренне согласованной философской или литературоведческой системы. Подавляющее число комментариев, которые и составляют, собственно, продукцию бахтинологии, ограничиваются заклинаниями вроде «диалог», «карнавал», «хронотоп» и т. п. Даже с учетом того, что Бахтин стал модным, конъюнктурным автором, и вполне понятно, что многие «исследователи» просто пытаются сделать себе имя, примазываясь к другому громкому имени, — все равно впечатляет поток маловразумительного, методологически беспомощного толкования бахтинских терминов, категорий, понятий, идей. Крайне сложно выделить ясные по мысли аналитические работы, концептуально осмысливающие наследие Бахтина.

Это не может быть случайностью. В чем *сущность* новаторской методологии Бахтина, *что* в ней оригинального, по сравнению с *чем* — на эти и подобные им вопросы никто не спешит дать вразумительный ответ. Тем не менее складывается впечатление, что неясное бормотание по поводу идей Бахтина, бесконечное их дробление, комментирование чего угод-

но и в каком угодно контексте все же базируется на определенных принципах. Однако сами «посвященные» не торопятся объясниться.

Итак, перед нами специфический феномен: «темный» комментарий «темных» мест, доведенный до степени бума. И одно из возможных определений этого бума — «темное» литературоведение.

Прежде всего, заострим внимание на таком факте: почему «бахтинобум» начался буквально в последнее десятилетие? (Речь идет именно о буме, а не о пристальном интересе отдельных исследователей.)

Трудно не согласиться с точным диагнозом В. В. Кожина (см. Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2-3): исключительный интерес к творчеству Бахтина — это реакция на исчерпавший себя структурализм. Структурализм — и шире: формалистические, в т. ч. эстетски ориентированные, концепции — не выдержали испытания даже не наукой (их еще по-настоящему не испытывали наукой), а здравым смыслом, если угодно. Структурализм не мог, да и не стремился стать универсальной литературоведческой методологией. Возникла потребность за текстом опять видеть реальность, которая в тексте и отражается. Иначе и точнее: искусству вновь было звано право стать формой общественного сознания — но уже не в рамках идеологически (но не строго научно!) дискредитировавшего себя марксистского литературоведения, а на «некой» новой основе. Во всяком случае, это явный уклон в сторону герменевтически ориентированного литературоведения.

Структурализм оказался «побежденным» не материалистическим марксистским литературоведением, а противостоявшим последнему и пострадавшим от него Бахтиным. Для того чтобы вновь методологически вписать литературу в более широкий культурологический, философский контекст, и понадобилась крупная творческая фигура русского литературоведа и философа. А если учесть, что он «состоял» в духовной позиции режиму, был гонимым и официально непризнанным, то в современных сильно идеологизированных, гуманитарных науках шансы Бахтина стать объединяющей фигурой

значительно возросли. Наконец, следует учесть религиозный, «русско-православный стержень почти всех идей Бахтина», его искания в русле христианской мысли.

Таким образом, «вознесение» Бахтина на вершину интеллектуальной пирамиды гуманитарных наук следует рассматривать как объективный, неслучайный процесс.

Есть у этой объективности и иной аспект. На случившееся в России после 1917 г. можно посмотреть и в таком ракурсе: была предпринята грандиозная попытка рационального конструирования общества, строительства его «от идеи», «под идею». Попытка эта, как известно, кончилась крахом. В результате скомпрометированными оказались и сама идеология, и, что более важно, сам диалектико-материалистический взгляд на мир. (Трудно удержаться от замечания, что по существу диалектики в том материализме и в той общественной практике было очень мало.)

Сейчас мы живем в эпоху тотального отката от разума, логики, материализма, диалектики; мы становимся свидетелями культа иррационального, культа веры, культа «темных» мест. Благо наука, в том числе естествознание, оставляет пока для этого лазейки. Эта эпоха становится «эпохой Бахтина», т. е. в чем-то очень созвучной духу его творчества. Так и хочется сказать: «темной» эпохой, «новым средневековьем», по выражению Н. А. Бердяева.

Эти и подобные им выражения употреблены не как ругательные ярлыки, а как оценка сути явлений. Кстати, «темные» эпохи в истории культуры воспроизводятся с регулярной периодичностью. Алгоритм приблизительно таков: актуализация полюса иррациональности сменяется возвратом к идеалам преимущественно рациональным, очередное разочарование в последних приводит к откату к иррационализму и т. д. Этот маятник раскачивается с тех пор, как зародились и расцвели древние цивилизации. В ряду «темных» эпох, специфический характер которых обозначился особенно ярко, можно упомянуть кризисную стадию эллинистической цивилизации (3-2 вв. до н. э.), древнеримскую империю (1-2 вв.), период постренессанса и т. д. Раскачивают маятник глубинные социальные процессы. Иррациональные культы связаны с характером

эпохи, со смутным временем, когда одни общественные идеалы уже вполне изжили себя, обнажив свою иллюзорность, а следующие — еще не успели «овладеть массами».

Парадокс в том, что человек, кое в чем предвосхитивший новаторскую методологию в области гуманитарных наук, написавший серьезные филологические работы, превозносится, на наш взгляд, вовсе не за то, за что он того заслуживает.

Бахтин, как бы странно это ни звучало, «способствует» армии исследователей-бахтиноведов наукообразно искажать реальность. Мыслитель типа Бахтина оказался как нельзя кстати именно потому — и главным образом потому — что он не мешает, а в чем-то и помогает дискредитации концепций, рационально-материалистически, строго научно обосновывающих методологию гуманитарных наук. Капитуляция разума, завуалированная под науку, — вот что такое, по существу, «бахтинобум».

Вполне понятно, почему никто напрямую не говорит о ясных, определенных, недвусмысленных концепциях Бахтина: потому что их у него нет. Более того, сам факт отсутствия завершенных концепций объявляется гениальным новаторством: «философия диалога» — принципиальная незавершенность и т. д. Однако в какой системе отсчета, в какой системе координат мы имеем дело с диалогом, карнавалом, хронотопом? В ответ — скороговорка и туманные намеки.

Вот исключительно точная характеристика «диалога», который был ключевым понятием для Бахтина: «диалог — это встреча субъективности с субъективностью, каждая из которых самодостаточна и самоценна» (Культурология. Учебное пособие для студентов вузов. Ростов-на-Дону, 1995. С. 335). В таком контексте Бахтин явно вписывается в систему ценностей постмодерна, где категории истина, объективность, сущность, явление (этот научно-философский ряд можно продолжать) просто перестают работать. Абсолютизация субъективности, требующая ноты», не только никого не смущает, но и всячески приветствуется: по сути, непредсказуемость диалога и объявляется главной заслугой Бахтина перед культурой. Какой культурой?

Культурой, порожденной специфическим типом сознания, имя которому *постмодерн*. В этом все дело. Именно

это — периферийное — течение культуры, стремящееся занять (точнее — уже занявшее) главенствующие позиции в культуре, и творит кумиров. Им нужны свои классики, своя традиция — им необходима культурная легитимность. В этом и заключается истинная причина бума.

При доминирующем *интуитивном, а не аналитическом* подходе к исследуемому объекту «темнота» просто необходима: главное — прозрения, аналитизму же при этом отводятся второстепенные функции. Рационализировать прозрения, рассеивать туман «темных» пятен оказалось просто незачем: доминирующая установка оказалась иная. Двадцатый век входит в историю не как век мыслителей, а — напуганных ясностью и трезвостью разума эрудированных умников: это видно и по общественной практике, и по искусству, и по философии, и по литературоведению. Культурологический и антропологический аспекты этого явления слишком сложны, чтобы их можно было рассмотреть в рамках небольшой работы. Отметим как факт: Бахтин создал произведения, идеально соответствующие потребности бесконечного и безответственного толкования. Не М. М. Бахтин, конечно, открыл «метафизический» подход к истолкованию символики искусства. Он — лишь одна, хотя и весьма показательная фигура. Таких фигур в культуре XX в. немало. Все они стали заложниками той методологии, которую сами же и культивировали.

Мысль Бахтина объявляется «глубокой и красивой» на том основании, что она «темна». Иными словами то, что является пороком для мысли, превращающим ее в «анти-мысль», преподносится как высочайшее достоинство.

Бахтин к тому же — «эзотеричен» (В. Н. Турбин): как же можно познать то, что в принципе непознаваемо?

Наконец, он «символически мыслящий» философ. А символы, разумеется, не поддаются однозначной интерпретации. Вот и возникает «феномен Бахтина» как феномен тайны, загадки. «Символ», крайне несовершенный, по сравнению с понятием инструмент познания действительности, а также «эзотеризм» и «темнота» — таковы принципиальные составляющие «нового» — интуитивного — отношения к реальности. Отношение это — более истинное, чем может предложить

просто» наука. Это — выше науки, это — «ино-наука». Нужен соответственно и «ино-метод»: непосредственно-интуитивное, бездоказательное постижение истины, которое не обязано» отчитываться перед строгой логикой мысли. Поэтому сразу же объявляется наивным подходить к «ино-науке» методами науки обычной. Последняя — бессильна перед «эзотеризмом» и «трансцендентальной реальностью». Что же остается?

Остается — «темное» толкование для посвященных, своеобразное камлание с «научным» акцентом. У науки заимствуется только форма, суть же, увы, ускользает от беспомощной науки.

«Феномен Бахтина» — это лишь симптом глубокого кризиса, поразившего не только литературоведение, но и все гуманитарные науки. Суть его в том, что «науки о духе» не сумели пока предложить и научно обосновать универсальную объективную систему ценностей духовных: эстетических, нравственных, интеллектуальных. Нет пока общепринятых критериев истины, прогресса, целей и ценностей культуры и т. д. Бахтинобум, в частности, — спекуляция на отсутствии серьезной философски обоснованной методологии гуманитарных наук.

Кризис этот был отчетливо осознан задолго до начала творчества самого Бахтина (см., например, работы Дильтея, Унгера). И его творчество, конечно, является попыткой подступиться к этой колоссальной сложности задаче. Однако попытка эта лежит в русле «метафизической философии», в принципе отвергающей возможность научно обосновать объективные критерии. «Душа свободно говорит нам о своем бессмертии, но доказать его нельзя...» — вот ключевой постулат и Бахтина, да и всей «метафизической философии». **Раз невозможно доказать — остается верить** в трансцендентальные миры, интуитивно их нащупывать и не требовать при этом «научных» доказательств. «Темнота» и истина становятся практически тождественными понятиями. Бездоказательная вера порождает сумбурные гуманитарные словоизвержения с единственной целью: культивировать «темноту». Круг замыкается.

А можно ли вообще всерьез что-либо противопоставить темпераментному гуманитарному камланию?

Можно, если не побояться быть «наивным» и «идти на поводу» у науки. Для этого необходимо обосновать методологию, где глубина и ясность мысли означали бы ее истинность, т. е. соответствие реальности, что и могло бы быть доказано. Чтобы создать подобные концепции, надо мыслить не символически, а как и положено в науке: при помощи абстрактных понятий. Тогда «темнота», как ей и положено, будет означать в данном контексте неясность, нечеткость, непродуманность мысли. И задача науки — ликвидировать «темные» места, а не культивировать их, как это принято в «ино-науке». Интуитивное (континуальное) мышление, таким образом, не отвергается, а интегрируется с рациональным (дискретным), меняя при этом свои функции.

Разумеется, не нами открыта эта альтернатива. За таким подходом стоит солидная мировая традиция (как, впрочем, и за «ино-наукой»).

И сегодня разрабатываются соответствующие подходы в гуманитарных науках, в т. ч. и в литературоведении. «Бахтинобум» может только заглушить эти тенденции, но «отменить» их он не в состоянии. Один из таких подходов принято называть **целостным**. Основная особенность методологии, которую он интенсивно разрабатывает, — пропитанность диалектикой во всех своих звеньях до такой степени, что качество диалектики как бы меняется: она становится **тотальной**. В каждом элементе сквозит целостность. Любая исследовательская операция принципиально базируется на единстве анализа и синтеза.

Это позволяет надеяться, что научная методология в гуманитарных дисциплинах сможет все же стать универсальной. Что касается литературоведения, то формирующуюся на стыке наук дисциплину, которая принимает все более отчетливо выраженный культурологический характер, уместно было бы назвать **философией литературы**. Такова логика трансформации привычной теории литературы в свете целостной концепции.

Поскольку в рамках данной работы нет возможности сколько-нибудь полно и внятно изложить суть целостного подхода к изучению, в частности, литературы, искусства,

культуры, сошлемся на недавно опубликованную книгу, где изложен комплекс основных идей, составляющих альтернативную позитивную программу (Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. Мн., 1995). Возвратимся к Бахтину. Есть ли в его наследии то, что могло бы заинтересовать не только «ино-науку», но и ту же философию литературы, претендующую на право быть просто наукой?

В том-то и дело, что не просто есть, но некоторые его идеи могли бы стать определяющими для последующего развития гуманитарных наук.

Сразу оговоримся: мы не собираемся выступать в смешной роли научного адвоката Бахтина: он достаточно заметная фигура, чтобы не нуждаться ни в чьей защите. И уж во всяком случае, М. М. Бахтин не виноват в том, что он растаскивается своими апологетами на интеллектуальные пошлости (не все, конечно, исследователи творчества Бахтина выступают в роли таких его апологетов). Просто руководствуясь аналитическим, а не интуитивным подходом, необходимо выделить и развивать все то ценное, что есть в его творчестве.

М. М. Бахтин, предложив интуитивные, но во многом пророческие подходы, по существу, и не мог создать законченной методологии в гуманитарных науках. Здесь он во многом разделил научную судьбу своего поколения. Дело в том, что понятия структура, система, целостность (а главное — взаимоотношения этих понятий) по-настоящему начинают разрабатываться в гуманитарных науках только сейчас. Это и означает реальное привнесение материалистической диалектики в гуманитарные науки в небывалом объеме. Без разработки этих ключевых понятий все гуманитарные науки и каждая в отдельности обречены были оставаться эмпирическими, концептуально неубедительными, и в силу этого — в очень сильной степени субъективными. Отсюда — отсутствие объективных критериев, смутность категорий, особый характер аналитизма, обслуживающего непосредственные интуитивные прозрения. Отсюда — ставка на интуицию и объявление разума «неадекватным» тем «эзотерическим» сущностям, познать которые он по определению не может. Кончилось все, как видим, камланием посвященных.

Если говорить о положительных моментах в творческом наследии Бахтина, которые являются потенциально продуктивными, не претендуя на исчерпывающую полноту, отметим следующее.

Во-первых, своими трудами Бахтин объективно способствовал тому, чтобы литературоведы начали верно осмысливать кардинальную проблему филологической науки о литературе: взаимопредставленности реальности в знаках, символах образах. Бахтин был за то, чтобы «вернуть» реальность, сделав и ее специфическим объектом эстетически-филологического изучения, показав узость, недостаточность структуралистских штудий. Причем Бахтин проанализировал обе возможные стратегии художественной типизации личности. В книге о Достоевском было показано, как морально-этические, философские, религиозные и др. принципы обусловленности поведения героя становятся эстетическими (и ключевое понятие в этом смысле — «диалогизм» — осознается без всякой мистики). Тем самым были показаны закономерности формирования стадияльно-индивидуальной стороны метода писателя. В книге о Рабле была проанализирована иная, историкотипологическая сторона метода — та, которая и составляет «память искусства». Точнее эту сторону метода было бы называть пафосом. Бахтин показал *единство мироощущения*, составляющее сущность раблезианского смеха, свойственное разным эпохам, искусствам и жанрам (или, как бы сейчас сказали, архетип такого мироощущения).

Во-вторых, Бахтин интуитивно ощущал художественное произведение как целостность, хотя и не пытался анализировать ее в качестве таковой, не пытался научно подойти к целостности. Однако сам факт того, что он отметил множество взаимосвязанных аспектов художественного произведения, инициировал создание универсальной концепции, в рамках которой можно было бы ставить и решать все противоречивые проблемы. Причем — и это имеет решающее значение — Бахтин указал на двойственный, *амбивалентный* характер некоторых категорий (например, жанра, художественного слова).

Наконец, Бахтин ощущал именно *личность* как своеобразную «клеточку» вселенной. Его предсказания о «философ-

ско-антропологическом» характере грядущего знания в этой связи далеко не случайны.

Таким образом, в повышении «статуса» филолога, в превращении словесника в философа, который ясно отдает себе отчет в необходимости расширения и вместе с тем конкретизации предмета исследования, — есть и заслуга М. М. Бахтина.

Прозрений, остроумных наблюдений и характеристик у Бахтина встречается сколько угодно. И они, конечно, создали определенные предпосылки для возникновения новой, действительно оригинальной методологии, хотя самой этой методологии в сколько-нибудь законченном виде у Бахтина нет. Зачем же культивировать «темные», загадочные места в работах Бахтина, превращая его в чудотворную икону, когда следует взять у него то здоровое, что только и делает честь исследователю?

Но для этого необходимо указать и на амбивалентность устремлений самого Бахтина, сына своей эпохи, сомневающегося в разуме средствами разума же, но без него обреченного на унижительные потемки. Из сказанного ясно, что мы прием не к «антибахтинизму». Мы призываем вернуться в лоно науки (не «ино-науки»), которая создавалась и усилиями самого Бахтина.

Надо не нырять в Бахтина, как в омут, а попытаться встать над ним (в научном смысле). Это, если угодно, методологический принцип, а не желание оплевать идолов. В этом нет ничего оскорбительного для памяти исследователя: время идет, наука развивается, становятся отчетливей видны действительно сильные и действительно слабые места его концепций.

В связи с этим отметим еще один немаловажный аспект «бахтинобума»: нравственный. Ощущение человека как момента универсума, ощущение полнокровного творческого потенциала человека позволило Бахтину иметь высшее, что дано человеку: достоинство. Реализуется оно всегда — и прежде всего — в *жизнетворчестве*: честном, бескомпромиссном,

некрикливом. Попытки творить кумира, идола унижительны как для тех, *кто* его творит, так и для того, *из кого* творят (хотя опять же Бахтин в этом и не виноват — особенно в моральном смысле). «Творящие кумира» искажают его реальный облик — пусть и невольно, пусть и с благими пожеланиями. Уже сама мысль о том, что «кумиру» Как нормальному человеку может быть неприятно такое слепое, некритическое отношение, должна была бы остановить поток «темных комплиментов».

Но в кумире не видят и не хотят видеть человека — нормального живого человека с его заблуждениями, ошибками, грехами. Признать его нормальным человеком — означает и к себе предъявить те высокие критерии, которыми он руководствовался в жизни и творчестве. Если же объявить человека великим и недостижимым, то его мерки, его шкала ценностей, его откровения не по плечу нам, простым смертным. Словом, кесарю — кесарево.

Попытки неумеренно воспеть житнетворчество какого-то одного гения являются замаскированными попытками отменить требование такого же житнетворчества для себя. Это феномен элементарной «двойной бухгалтерии»: моральной и профессиональной. Для того чтобы двойной стандарт был эффективным, надо как минимум сильно исказить реальность, т.е. создать в некотором отношении «героя», сверхчеловека. Это есть не что иное, как стремление творить культуру через авторитет, причем — через *иррациональный авторитет*. Авторитарная модель культуры характеризуется тем, что любое слово или мысль «иррационального авторитета» оказываются истинными на том простом основании, что они принадлежат кумиру. Как же еще можно объяснить феномен абсолютно некритического отношения к идеям Бахтина?

Очевидно, что у современного мифотворчества алгоритм прежний — библейский в своей основе. Вот откуда проистекает принцип толкования «темных» мест! Вот почему возникла сама потребность в «темных» местах!

Можно возразить: главный объект и субъект культуры — это личность. Поэтому культура должна быть *личностна*. Не является ли авторитарная модель культуры одновременно и личностной ее моделью?

На этот вопрос можно было бы ответить положительно, если бы речь шла *о рациональном авторитете*. Это был бы реальный, а не мнимый авторитет личности, не только не боящейся критического отношения, но и ставящей принцип критики во главу угла.

Мы вовсе не за то, чтобы Бахтина как иррациональный авторитет сбросить с пьедестала, как сейчас это проделывают с Марксом и многими другими. Иррациональное свержение авторитетов столь же чревато последствиями иррациональной реставрации, сколь и иррациональное возвеличивание — свержением. Наверное, лучшая дань уважения его памяти — трезвая критическая оценка истинного вклада Бахтина в культуру. Он, похоже, не особо творил кумиров. Надо просто уважать себя — тогда будем уважать других и не унижать их превращением в идолов.

В заключение коснемся еще одной грани иррационального бума. Эти, казалось бы, сугубо академические изыски самым непосредственным образом сказываются на целях и средствах преподавания литературоведческих дисциплин в высшей школе. Традиция комментария, интерпретации, толкования, так присущие авторитарной модели культуры, почти безраздельно господствует в высшей школе. Почему же практика филологического образования ориентируется на «темное» литературоведение?

В общей форме ответ очевиден: потому что нет никакого другого. Если отвечать более подробно, то надо отметить следующее.

В теории литературы различают два подхода к художественному произведению: интерпретацию и научный анализ. Под интерпретацией имеется в виду произвольное фиксирование субъективных эстетических впечатлений, когда ценится не

объективное познание закономерностей образования и функционирования художественного произведения, а оригинально выраженное собственное (желательно — тоже оригинальное) отношение к нему. Произведение служит не объектом познания, а отправной точкой для интерпретатора, который переосмысливает произведение в актуальном для него социокультурном контексте. Научный анализ произведения — это диалектический анализ *целостного* произведения как *системы*. При этом исследователь сознательно абстрагируется от таких моментов восприятия, как сопереживание и сотворчество.

Таким образом, целостность произведения не может быть исчерпывающе описана на формальном языке науки. Но научный подход к целостности может быть только один: изучать ее как систему, стремящуюся к своему пределу и превращающуюся в свою противоположность.

Иной — интуитивный — подход к произведению возможен и даже необходим, но он не научен. Эти подходы должны взаимно дополнять друг друга, а не исключать.

Здесь нет места для разговора об амбивалентной природе художественной целостности, приводящей к таким парадоксам в ее восприятии. Подчеркнем: в высшей школе безраздельно господствует интерпретаторский, интуитивный подход к постижению художественной целостности — описательный по своей сути. Научная установка — истолковывать факты в свете определенной методологии — напрочь отсутствует. Почти в неприкосновенности сохранен средневековый пиетет перед суммой знаний как таковой. Удивительно живуч стереотип профессора как многознайки или, выражаясь языком современных реалий, как ходячего компьютера. Ум и знания, факты и концепции, интерпретация и научный анализ — практически не дифференцируются. Кстати, М. М. Бахтин как тип ученого — колоссально эрудированного, виртуозно владеющего даром ярко и доступно излагать сложный материал, не впадая в академизм и в то же время избегая публицистичности, культивирующего принципы обильного цити-

рования, ссылок на различные мнения, постоянно озабоченного тем, чтобы ввести как можно больше фактического материала в научный оборот и т. п. — своим авторитетом весьма способствует закреплению этой традиции.

Абсолютизация интерпретаторского подхода в вузах порождает и соответствующую методику. Если не существует объективных, обязательных для всех научных критериев, законов, то главным становится суметь как можно оригинальнее выразить собственное мнение. Отсюда — «эссеистический», поверхностно-концептуальный характер практически всех видов научных работ: от курсовых и дипломных до докторских диссертаций. На каждом шагу происходит подмена художественных критериев национальными, идеологическими, религиозными, философскими. Научные диспуты, как правило, превращаются в разговор обо всем и ни о чем. Те, кому удастся высказать свои мысли ярче и выразительнее других, имеют шанс попасть в обойму иррациональных авторитетов. Вот и порождает такая практика ходячий стереотип филолога, главная характерная особенность которого — «длинный язык». Чем длиннее язык — тем «квалифицированнее» филолог. Нечего и говорить, что подобная практика транслируется и на школу — с соответствующей адаптацией и специфическими искажениями.

Нет ничего удивительного в том, что гуманитарные науки при их очевидной значимости все время оказываются на периферии общественного внимания. Общество в свою очередь «интуитивно» чувствует темный, спекулятивный характер гуманитарных штудий на современном этапе их развития. Какой же смысл обществу обильно финансировать «науки о духе», которые не стали еще реально способом духовного производства личности, которые ставят под сомнение свою способность вооружить личность и общество объективной системой духовных ценностей?

Альтернатива «темному» литературоведению не просто желательна, она жизненно необходима. Необходимо демифо-

логизировать, демистифицировать гуманитарные дисциплины, превратив их действительно в науки о духе. Для этого, конечно, недостаточно «опорочить» интуитивистский подход к целостности со всеми вытекающими последствиями: символическим мышлением, толкованием, красотой темных мест, иррациональными авторитетами. Важно учесть отрицательный опыт «темных» наук и не впасть в противоположную — рационалистическую — крайность. Для этого необходимо синтезировать такую универсальную методологию, в рамках которой континуальное и дискретное мышление не противопоставлялись бы друг другу, а органично друг друга дополняли. Ведущим, организующим началом в таком синтезе должно выступить научное мышление.

У нас нет иного выхода, если мы не хотим блуждать в метафизических потемках.

1.4. Теория литературы в школе

Проблема теории литературы в школе — сложна и многомерна, как и все гуманитарные проблемы, имеющие отношение к духовному производству личности. В предлагаемой работе нас будет интересовать не столько школьная программа и соответствующий ее раздел, касающийся теории литературы, сколько базисные принципы внедрения теории литературы в курс школьного обучения. Может ли такая специфическая дисциплина, как теория литературы, быть полезна школе и нужна ли она там вообще?

В педагогике, как и в других прикладных гуманитарных дисциплинах, необходимость приспособливаться к практике настолько доминирует, что почти полностью утрачивается потребность взглянуть на дело с теоретической стороны. Между тем известно, что нет ничего практичнее хорошей теории.

Прежде всего: что имеется в виду под теорией литературы? Вопрос отнюдь не риторический и совсем не простой. Существует по крайней мере несколько литературоведческих школ, которые не просто по-разному видят задачи теории литературы, но стоят на взаимоисключающих друг друга позициях, (Архаический взгляд на теорию литературы как на сумму знаний (роды, жанры, размеры и т. п.), как на некоторый объем элементарной информации, которую необходимо рассеять по классам, — исключаем из сферы нашего внимания. В данном случае теория литературы недопустимо отождествляется с некоторыми разделами исторической поэтики.) Только один пример. Если вы в качестве литературной теории признаете новомодные эстетические концепции с их основополагающим постулатом: «искусство начинается там, где кончается человек», — то для вас искусство (в том числе литература) будет лишь занимательным набором стилевых средств, а изучение произведения ограничится «прогулкой по тексту». Эффективность воспитательной функции такой «эстетической прогулки», очевидно, не может быть слишком впечатляющей. Если вы рассматриваете теорию литературы

как философскую дисциплину, трактующую художественное произведение как форму общественного сознания, то методология изучения произведения будет совершенно иная: она будет ориентироваться на принцип: «искусство начинается там, где начинается человек».

При этом вопрос научности и в конечном счете истинности концепции не может быть вопросом вашей личной убежденности в правильности той или иной теории. Должны быть объективные критерии правильности, верности отстаиваемой позиции.

Итак, надо определиться: что считать «правильной» теорией литературы? В нашей специфической постсоветской ситуации дело часто пытаются свести к тому, чтобы представить литературоведение жертвой всепроникающего марксистского учения. К сожалению, это слишком большое упрощение. Дело не в том, что прежняя теория литературы была плоха потому, что она была идеологизирована. Что мешает «очистить» науку от идеологии и на том покончить счёты с прошлым? Суть проблемы заключается в том, что, убирая «идеологию», мы, оказывается, убираем и «научную» дисциплину, т.е. вместе с водой выплескиваем и ребенка. Мы вдруг осознали, что идеология и литературоведение неразрывно связаны. Литературно-эстетическая теория оказалась перед дилеммой: создавать ли «очищенную» от всякой идеологии науку или творить новую идеологию, а на ее базе — новое «научное» литературоведение? Если идти по второму пути, то о какой науке может идти речь, когда мы не можем развести науку и идеологию?

Литературоведение сейчас вынуждено сражаться за свой научный статус, за то, чтобы в очередной раз не превратиться в служанку очередной идеологической доктрины (а значит — и в служанку политики).

Ясно, что в рамках этой работы невозможно аргументировано и сколько-нибудь внятно изложить суть наиболее перспективной литературной теории (см. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. Мн., 1995).

Тем не менее следует сказать несколько слов, очерчивающих исходную позицию для дальнейшего разговора. Как бы популярны и модны ни были формалистические, эстетски ориентированные концепции, нет никаких веских оснований для постановки вопроса о том» что искусство можно отлучить от человека. Развести «красоту» с «добром» и «истиной» (а значит, с духовными проблемами человека) всерьез пока не удалось никому. Следовательно, будем исходить из тезисов: искусство (и прежде всего литература как его вид) является способом духовного производства личности; воспитательная сила искусства — колоссальна и незаменима, особенно для детско-юношеского возраста; искусство — уникальный материал для решения собственно педагогических задач.

Итак, коль скоро не обойтись без литературы, теория литературы в школе также необходима. И она должна помочь нам найти ответ на ряд вопросов: какие произведения, в каком объеме и с какой целью изучать в 5-х, 6-х классах и т.д. Только ответив на этот блок вопросов, можно переходить к вопросу о том, как преподавать литературу. Вопрос методики преподавания — это не просто вопрос набора методических приемов и средств, это вопрос средств, которые обслуживают определенные цели. В таком ключе мы и рассмотрим указанные вопросы.

Сразу подчеркнем: все перечисленные вопросы, будучи основными для преподавания литературы в школе, не являются собственно литературоведческими. Литературоведческая аргументация должна сочетаться с глубокой психолого-педагогической экспертизой, без которой художественный материал сам по себе нецелесообразно делать объектом изучения в школе.

Пока, судя по программе (и русской, и белорусской литературы), школа безоговорочно ориентируется на принципы вчера еще самого авторитетного — марксистского — литературоведения: прежде всего, на принципы историзма и идейно-

го содержания. Действительно, принцип историзма — могущий научный принцип. Однако абсолютизация его в курсе школьной литературы приводит к тому, например, что в 9-х и 10-х классах в хронологической последовательности изучается вся русская классическая литература 19 века. Почему самое сложное в духовно-эстетическом отношении, созданное человечеством, надо изучать не тогда, когда дети максимально к этому готовы, а тогда, когда этого требуют «принципы» (в отношении педагогической науки становящиеся идеологическими, конечно, принципами)? Школьников вынуждают разбираться в сложнейших системах духовных ценностей. Уровень развития их личности находится на той стадии, когда они просто-напросто не в состоянии воспринять диалектически обоснованные духовные программы, предлагаемые величайшими гениями. Принцип историзма, иначе говоря, приходит в противоречие с принципом «от простого к сложному» (с принципом постепенности).

Что вынужден делать в этом случае посредник между произведением и явно неготовым к его восприятию неискушенным сознанием — т. е. учитель? Учитель вынужден адаптировать, другими словами, искажать произведение, низводить его до уровня аудитории: иначе будет попросту нечем занять внимание учащихся. Причем — обратим внимание — учитель мгновенно находит единственно возможный путь к умам и сердцам слушателей: он начинает изучать и осваивать не художественное произведение (т. е. объект, в котором мир идей представлен в художественном тексте, в более широком смысле — в стиле) и тем более не художественный текст — а мир идей произведения (идейно-эмоциональное содержание). Такой подход в теории литературы называется интерпретацией. Научный анализ в отличие от интерпретации предполагает изучение целостного объекта — художественного произведения, где нет никакого «отдельно взятого» комплекса идей или самодовлеющего стиля; идеи живут только в стиле, а стиль есть обратная сторона идей.

Учитель-интерпретатор всегда сознательно (или бессознательно) ориентируется на установку: оригинально изложить свои (желательно — тоже оригинальные) впечатления от прочитанного. Чем оригинальнее — тем лучше. Художественное произведение становится хорошим поводом для постановки этических, мировоззренческих проблем. И интерес к этим проблемам как к таковым часто заслоняет интерес к художественному произведению. Произведение интересно школе, главным образом, в качестве модели жизненных проблем, ситуаций, конфликтов, при осмыслении которых вырабатываются соответствующие модели поведения. Иначе: это полигон для отработки различных моделей поведения. Отсюда — закономерность: чем интереснее личность учителя, тем интереснее произведение, тем значительнее встречный интерес учеников (я имею в виду высококласного, эталонного наставника, а не случайного человека в школе, ориентирующегося не на себя, произведение и ученика, а на учебник или методичку).

Таким образом, складывается стереотип: изучить произведение — значит прокомментировать «мир идей» произведения. Эстетическая же сторона художественной словесности, как правило, отходит на второй план (а часто и вообще практически не затрагивается).

Возвращаясь к принципу историзма в свете всего сказанного, отметим: принцип историзма (отсюда — история литературы) должен сочетаться с принципом интеллектуально-психологического, духовного соответствия материала и воспринимающего его сознания. Однако и это не меняет основной школьной установки: педагогического комментария идейного содержания. Хорошо это или плохо?

Правильнее было бы сформулировать вопрос несколько иначе: каковы позитивные и неизбежные негативные моменты подобного положения вещей? Если мы ставим себе целью воспитать ученика, то это, очевидно, хорошо. Если наша цель заключается в том, чтобы изучить произведение, то ее,

скорее всего, мы не достигнем. Основная проблема часто формулируется как претензия к учителю: насколько полно и всесторонне изучено произведение? С нашей точки зрения — это подмена объекта приложения сил учителя. Для учителя главное — не изучение художественного произведения само по себе (это задача науки), а грамотная постановка мировоззренческих проблем — именно в этой форме именно для этого возраста — на материале произведения. Видимо, задача педагогическая — задача духовного становления личности — всегда будет приоритетной в изучении художественной словесности в школе. И только в специализированных классах, да и то на поздних этапах обучения, собственно эстетическая проблематика (т. е. задача изучения художественного текста) может выдвигаться на первый план.

Подчеркнем: мы ратуем вовсе не за то, чтобы школа перестала обращать внимание на эстетическую сторону художественного произведения. Ни в коем случае! Художественное произведение — целостный объект. И содержание в нем (идеи) неразрывно связано с формой (со стилем). Изучать одно без другого, по существу, невозможно. Когда мы говорим что надо изучать «мир идей» — это не означает, что не надо изучать собственно эстетическую сторону. Художественность изучать надо, но по-особому.

Поэтике произведений (иначе: эстетической стороне, т. е. всевозможным приемам и средствам, которые превращаются в уровни стиля) следует обучать незаметно, ненавязчиво — попутно, так сказать, изучая главным образом духовно-содержательную сторону.

Обучать эстетическому в школе надо незаметно: изучать, специально не акцентируя на этом внимания, — вот стержневая мысль. В этом заключается специфика школьного подхода к литературе. В противном случае, налегая на жанры, дактили и фабулы, мы рискуем навсегда отбить интерес к тому, к чему пытаемся его пробудить. На филологических факультетах вузов акценты в изучении целостно-

сти смещаются. Здесь на первый план выдвигается собственно эстетическая специфика — в ее зависимости от духовного содержания, конечно. Но педагогические задачи, при всей их важности, уже не доминируют. Главное здесь — выковать профессионала, умеющего грамотно анализировать художественное произведение, способного отличать интерпретацию от научного анализа и использовать эти разные подходы там, где они необходимы.

Резюмируем: принцип комментария идейного содержания — ни хорош, ни плох сам по себе. Все зависит от его функции. В школе этот принцип совершенно необходим. Однако квалифицированный учитель должен знать и понимать разницу между педагогическим и эстетическим подходами: тогда лишь можно обучать незаметно.

Исходя из всего вышеизложенного, прямо поставим вопрос: какими понятиями и категориями и в каком объеме должна быть представлена теория литературы в школе?

Если главная задача — воспитать ученика, то нет необходимости серьезно сосредотачиваться на комплексе понятий Исторической поэтики. Достаточно обозначить эти понятия на уровне первоначальных представлений. Нет смысла также сколько-нибудь глубоко изучать логику функционирования и эволюции художественных систем (таких, как классицизм, романтизм, реализм, модернизм и т. д.), несмотря даже на то что в основе этой логики лежит принцип историзма. (Кстати, в перечисленных специфических литературоведческих категориях с большим трудом ориентируются даже выпускники вузов. Что такое реализм, например, вам объяснит далеко не каждый.)

Но вот категории образ, личность, мировоззрение, система духовных ценностей очень важны для восприятия литературы (хотя они и не являются собственно литературоведческими).

Сверхзадача учителя — научить читать художественное произведение. Это означает: научить извлекать скрытые

смыслы произведения (подтексты) и организовывать их, выстраивая по принципу причинно-следственных связей и зависимостей. А уж если эти смыслы начинают работать на личность — это большая удача для педагога, это его настоящий успех. В умении осознавать и выполнять подобную сверхзадачу заключается высшее мастерство учителя, «высший пилотаж».

Названная сверхзадача и должна определять объем необходимых понятий. Чем менее заметна теория литературы в школе тем эффективнее она усваивается. Она должна быть «растворена» в процессе изучения художественного произведения. По сути, основные функции теории литературы в школе обнаруживаются прежде всего в грамотно сформулированной методологической установке:

— в сверхзадаче изучения произведения;

— в выборе объекта изучения;

— в способах и средствах изучения (в методике). Перед нами уже не теория литературы в чистом виде, а симбиоз литературоведческих и психолого-педагогических концепций. Теория литературы в школе оказывается одной из сторон философии педагогики.

Все задачи в школе как в целостном организме можно решать только в комплексе, одновременно. Невозможно создать школьную программу по литературе на приличном научно-методическом уровне, не выверив ее в свете многих научных дисциплин — в том числе теории литературы.

Таким образом, теория литературы в школе — это многослойный айсберг. И ученикам достаточно знать и видеть лишь верхушку его. Учитель же литературы, в идеале, должен иметь представление и о подводной части айсберга. Это очень важно. Функции педагога-словесника можно обобщить в форме парадокса: для того чтобы литература была усвоена учениками, надо заниматься «нелитературой», но позволено это тому, кто разбирается в литературе.

Глава 2. СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПИЗАЦИИ. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

2.1. Улыбка Чеширского кота (о культуре постмодерна)

Эпоха, в которую мы живем, является временем переоценки ценностей. Констатация этого содержательного момента переходной эпохи стала настолько привычной, что мы редко задумываемся: собственно говоря, что на что мы меняем? Подразумевается: обветшавшие, не оправдавшие себя коммунистические (синонимический ряд — большевистские, социалистические и т. п.) идеалы на идеалы «общечеловеческие», те, которым поклоняется весь «цивилизованный» мир. Ведь эти идеалы прошли испытания временем и доказали свою состоятельность. Вот и мы теперь приобщаемся к вечным ценностям. Словом, актуализируется архетип вечной притчи о блудном сыне. Заплутали, но теперь прозреваем, выворачиваем на магистральную дорогу цивилизации.

Мы воспроизвели расхожее, стереотипное представление о смене мировоззренческих ориентиров. Это — миф, поскольку выдвинутые представления не нуждаются ни в какой критической проверке, ни в каком мало-мальски серьезном обосновании. Представления «срабатывают», ибо имеют своей опорой глубинные потребности, закодированные в коллективном бессознательном. Вялая, умопомрачительно клишированная (и в содержательном, и в формальном смысле) идеологическая жвачка выполняет тем не менее возложенные на нее определенные социальные функции. Именно в таком виде может потреблять массовое сознание духовный корм. Не хлебом единым, как известно.

Так вот функции второго хлеба, корма небесного, как раз и выполняет невразумительная идеологическая скороговорка. Но нас интересует в данном случае не социальное мифотворчество и его прелюбопытные истоки и механизмы, а действительное содержание того, отчего мы отказываемся (то, что «сжигаем», если воспользоваться выражением поэта), и то, чему начинаем поклоняться (то, что по предлагаемой массовому сознанию версии бездумно сжигали).

Давайте начнем не издалека (в таком разговоре далекое и близкое — весьма относительные понятия), а по существу. Многим это может показаться именно «издалека», но тем не менее начнем именно так. Не затрагивая сути идеалов и системы ценностей эпохи социализма, отметим крайне важную для нас особенность этих идеалов: они были законнорожденными в европейской культуре. Они не взялись неведь откуда, а произросли на самой что ни на есть столбовой дорожке европейской цивилизации. И философия, и мораль, и эстетика, и политика — словом, все грани и звенья культуры — имели свои прочные корни в старом свете и явились логическим продолжением «старой доброй» модели культуры. Даже если кому-то кажется, что это не так — вынужденные разочаровать: это именно так. Специальный разговор на тему о преемственности в культуре несовместим с жанром данной работы («наукоемкая» аргументация явно утяжелит ее), поэтому обозначим наиболее общие моменты, не вызывающие сомнений у философов и культурологов.

В основе европейской социокультурной традиции — именно традиции — лежат уникальные достижения античной цивилизации. Тогда сформировались философия, наука, литература, театр, скульптура, архитектура, многие правовые каноны, формы политического устройства, монотеизм и прочее — всего не перечесать. Нам важно обозначить: это была точка отсчета в европейской культуре.

Дальнейшее развитие культуры так или иначе соотносилось со временем «первотворения». Античность явилась составляющей синтетической культуры средних веков, античность определила смысл и направление потрясающего культурного взлета — эпохи Возрождения (Ренессанса). Последующее движение культуры было оплодотворено воздействием возрожденческих устремлений, канонов, образцов. Все это — краеугольные камни европейской цивилизации. Была заложена традиция соотнесения «нового» со «старым». Обновление или, говоря сегодняшним языком, модернизация

традиции всегда предполагали не уничтожение старого, а отталкивание от него на его же основе. Уважение к уже созданному было, если угодно, и научной, и моральной аксиомой. Новое есть обновленное старое — таково было писаное и неписаное правило и широких культурных движений, и непосредственной жизненной практики. Никому (за редким исключением) и в голову не приходило, что встать на плечи гигантов означает быть выше чем они. Новые гении если и видели дальше своих предшественников, то именно благодаря тому, что опирались на их плечи. Ощущение соседних плечей было необходимым.

Естественная преемственность была не только очевидной составляющей культуры, но и цементировала культуру, увязывая все в единое культурное поле — на основе многовекового опыта. Традиция, иначе говоря, тоже была достижением культуры, не только ее технологической, но и содержательной стороной. Возникающий в результате многократной апробации социальной практикой устойчивый механизм передачи опыта — это и есть традиция.

Поэтому всякое обновление всегда формировалось, соотносясь с традицией. Такое современное слово модерн (на многих европейских языках «modern» означает «современный») впервые было употреблено аж в пятом веке нашей эры. С тех пор (а по сути, еще и раньше) всякий переход от старого к новому был «модерновым», или процессом модернизации, как сказали бы сейчас. Модерн — это всегда некая степень обновленности традиции, это обновление в контексте традиций или расширение контекста традиции. Модерн — немыслим вне традиции, непредставим без нее. Соотнесенность с традицией предполагает следование ей или даже критику ее — но не отказ от нее, не разрыв с ней.

В указанном смысле в русле традиционного модерна находились все сколько-нибудь значительные мыслители вплоть до XIX в. Модернистами были и Спиноза, и Кант, и Гегель, и Маркс, и Ленин.

Лишь к середине XIX в. термин «модерн» стал приобретать иное смысловое значение. Под модерном все чаще стали понимать не новое, возникающее во взаимоотношениях со старым, — а новое без какой бы то ни было связи с каким бы то ни было старым. Такое новое не просто не признавало никаких традиций, оно их в упор не замечало: оно отказывалось вступать в диалог с традицией, оно, наконец, отказывалось от самого понятия традиция. Революционный нигилизм, от которого так шарахалось европейское сознание, был, по большому счету, модификацией модерна. Нигилист Базаров в этом смысле — классический модернист. Но как раз во времена нигилиста, потрясающего столпы традиций или «принципов», по терминологии «отцов» (роман Тургенева так и называется: «Отцы и дети»; в контексте романа это означает «старое и новое»), родился новый модерн.

Этот модерн не признавал никаких догм, канонов, правил, нормативов, т. е. был лишен подпитки традиций — с одной стороны, с другой — не имел никакой отчетливой культурной стратегии. Иными словами, сознательно лишал себя и прошлого, и будущего. Такой модерн стали впоследствии называть постмодерном. «Страшный» нигилизм оказался лишь предвестником полностью раскрепощенного сверхреволюционного — о лучше сказать абсолютно революционного — сознания: постмодерна.

Таким образом, постмодерн — это не то, что идет после модерна (такое толкование во многих отношениях неверно), а особый вид модерна. Постмодерн возник и существовал (и существует) рядом с модерном, он постепенно выделился и откололся от него как особая разновидность.

Постмодерн в культуре — обширная тема для разговора. Это и философия, и искусство (в бесконечных вариантах творческих направлений), и поведенческие стандарты, и особенности политического устройства, и СМИ, и мораль — короче, вся гуманитарная сторона культуры и ее парадигма. Что может объединить все формы общественного сознания и социальной практики?

Таким объединительным началом выступает система ценностей — личностных и общественных: общекультурных. Постмодерн будет интересоваться нас именно как культурное явление, как тип сознания, реализующий определенную систему духовных ценностей.

Какое отношение этот разговор имеет к нашей эпохе — эпохе всеобщей демократизации, отказа от тоталитарного наследия (в том числе духовного) и активного, казалось бы, усваивания «общечеловеческих» ценностей?

Самое непосредственное. Попытаемся показать, что на тернистом пути к «правильным» ценностям, где от плохого к хорошему всего один шаг, от хорошего к плохому приблизительно такое же расстояние. Мы не будем оценивать благородность намерений идеологов «нового» общества: благие намерения, как известно, могут привести и в ад. Мы рассмотрим реальное содержание реальных ценностей, которые преподносятся нам под видом общечеловеческих. Не красных, не коричневых, не белых, не каких-либо еще отчетливо окрашенных — общечеловеческих. И возразить вроде бы нечего. Не будем торопиться с выводами.

Чтобы не возникало недоразумений, мы вынуждены сделать небольшое отступление. У нас нет скрытой цели, предположим, восхвалить коммунистов и уязвить демократов или охаживать националистов и поддержать космополитов. Нас интересует не прикладное рассмотрение проблемы, а культурологическое. Согласимся: политический (моральный, экономический, идеологический и т. д.) аспект есть у любого серьезного разговора о ценностях культуры. И мы не собираемся снимать с себя ответственность и не собираемся стоять над схваткой, лукаво маскируя свою позицию. Но прежде чем бросаться сломя голову в жаркие дебаты, надо обосновать объективную систему ценностей,

систему правил, по которым можно было бы судить всякую «схватку», а выводы делает каждый сам для себя.

Практические, прикладные смыслы находятся на периферии нашего внимания (хотя они, безусловно, присутству-

ют). Актуализируют эти смыслы те, кому это необходимо. Это — их проблемы.

Сверхзадача данного исследования, как и сверхзадача всякой конструктивно ориентированной культурной акции, — просвещение.

Итак, коммунистический тип сознания, тип освоения действительности (экономика, политика, философия, идеология, искусство — словом, «базис и надстройка» в их совокупности) возник не на пустом месте, а на столбовой дорожке европейской цивилизации. Это не означает автоматически, что коммунистическая идеология и практика реального социализма были хороши. Вовсе нет. Это означает, что они были культурно санкционированы. Имеется в виду, что противоречия цивилизации буржуазного типа (это не оценка, как многим кажется, а почти бесстрастный научный термин) в определенное время и в определенном регионе мира -- в начале XX в. в России — настолько обострились, что требовали кардинального решения. Безотносительно к тому, плохо это или хорошо — это было так. И выход искали в координатах вполне традиционных. Экономическая теория строилась на основе анализа буржуазной, капиталистической экономики; философская методология (кстати, наименее реализованная в практике реального социализма), диалектический материализм — на основе самых что ни на есть глубоких европейских традиций. «Три источника и три составных части марксизма» — хорошо известны: немецкая классическая философия, английская политэкономия и французский утопический социализм. Основным творческим методом искусства нового типа был объявлен социалистический реализм. «Социалистический» — это, конечно, элемент модерна; «реализм» же подчеркивает преемственность традиций. Словом, можно было бы перебрать действительно все аспекты социальной и духовной практики, и мы бы везде обнаружили явную или скрытую опору на традицию, яростную полемику со старым миром. Творцы нового мира создавали его именно в пику старому.

Что из этого вышло — это уже отдельный разговор. Логика трансформации традиционных идеалов, наполнения их новым содержанием — тема, которая уведет нас далеко в сторону.

Грандиозный социальный эксперимент завершился невиданной по масштабам и всевозможным последствиям катастрофой. Общество, сработанное под идею, основанное на началах разумности, рациональности — развалилось. Граждане, люди, население встали перед необходимостью обновления всей культурной парадигмы, для того, чтобы сплотиться на какой-то новой приемлемой основе.

Начали, естественно, с ключевого звена: с системы ценностей.

Традиционные европейские ценности — свобода, равенство, братство, справедливость, истина, честь, совесть, патриотизм (важно указать на ценностный ряд, а не исчерпать его) — были беззастенчиво проэксплуатированы, ожидаемого эффекта не дали и теперь за ненадобностью, в силу моральной изношенности и полной непригодности для новой культурной ситуации — выброшены на свалку истории. Никто особо и не возражает. Все ждут новых, общечеловеческих ценностей. Миновал приличный отрезок времени, чтобы можно было заметить обозначившиеся общественные тенденции и сделать промежуточные выводы.

Попытаемся разобрать достаточно сложную духовно-культурную ситуацию, возникшую в результате идеологического кризиса. На какой основе отрицается старое (красное, большевистское, коммунистическое) наследие — вот главный вопрос, ответ на который и будет оценкой новых идеалов.

Конечно, генераторы постсоветского духовного пространства не могли за столь краткий исторический миг выработать свои, отличные от остальных ценности и идеалы, на основе которых можно было бы обновить все стороны общественной жизни. Но ориентация на определенную систему ценностей — уже явственно ощутима.

И наиболее ярко она проявляется даже не в философии или в искусстве (хотя и там, разумеется, всю разворачивается соответствующее моменту обслуживание новых социально-психологических потребностей) а в поведении, в быту, в общественной психологии, на уровне массового сознания. Мы становимся свидетелями своеобразных бумов. Например, бума, поведенческой доминанты, которая руководствуется принципом: если ты такой умный, то отчего же ты такой бедный? Сам факт «беспредела» в эпоху «передела» нетрудно объяснить. Трезвое отношение к природе человека вполне предполагало такой политико-экономический и моральный сценарий реформ. И все же откровенно гангстерская моральная оценка беспредела: можешь — валяй, дерзай; не можешь — не мешай другим — такая общественная оценка обескуражила многих. Любая попытка сослаться на элементарные требования социальной справедливости, культурной целесообразности — тут же воспринимается в штыки как рецидив ущербного, менторского сознания политруков. Моральная оценка вообще изымается из анализа поведения, моральные компоненты попросту не закладываются в стратегию карьеры, судьбы, каждодневной практики. За это не спрашивают.

Если мораль перестает выполнять функции реального регулятора поведения, то что же тогда выполняет эти функции?

Мораль со знаком минус. Кто сильнее — тот и прав; подтолкни падающего; победителей не судят и т. д. Антимораль (для пущего душевного комфорта ее иногда предпочитают называть «сверхморалью») тоже находит «меру всех вещей»: денежные знаки, которые, как известно, не пахнут. Все превращается в товар, на все назначается своя цена. Вот вам и точка отсчета: что приносит ощутимую выгоду то и является истинной ценностью.

Дадим оценку антиморали и мы. Наличие моральных свойств — результат длительного и сложнейшего процесса со-

циализации человека, превращения его в личность. Одно из возможных определений личности таково: это человек, сумевший выработать и закрепить механизмы табуирования изначально неконтролируемых инстинктивных программ, подчинить эти программы своей воле, в известном смысле управлять ими; это человек, сумевший набросить узду культуры на инстинкты. Личность — по определению моральна. Быть личностью — вот чего смог добиться человек, борясь с природой. Мораль — это решающее завоевание культуры. Именно эта хрупкая инстанция, трудноизмеримая в денежных знаках, и служит главным (хотя — увы — и зыбким) признаком выделения субъекта из природы. Следовательно, мораль со знаком минус — это непосредственная проекция животного начала, присущего человеку, на его поведение. Все «слова» становятся пустой данью культурной традиции, формой, жиденько вуалирующей все «естественное», прущее из «белокурой бестии». Это обратный процесс выделения «двуногого» из состояния спеленатой культурой личности. Ломать не строить, поэтому процесс ломки устаревшей морали проходит на диво быстро и успешно.

Итак, ориентация на сиюминутную прагматическую выгоду — вот что закладывается в основание «новой» системы ценностей «новых русских». («Русский» в данном случае — условное обозначение «новых» всех тех представителей многочисленных наций и народностей, которые разделяют новые ценности. Возраст новых — от тинэйджеров; верхних границ — не имеет.)

Новые, как известно, выбирают пепси.

Пепси, как известно, продукт «оттуда».

А «там», как известно, цивилизованный мир.

Следовательно, ценности, промаркированные лейбами того мира, — это знак качества. Загнили-то ведь мы, а не они. Поэтому не только не стыдно, но и престижно, модно выбирать «пепси», т. е. установку на «пожрать, поспать, повеселиться». Как следствие — резкое понижение моральной

планки, а значит, и всякой другой. Живи одним днем, или в более привычном варианте: умри ты сегодня, а я завтра — вот девизы и лозунги сегодняшних «новых».

Как же относятся к такому кредо новые мыслители, идеологи, художники?

В философском хозяйстве, в мире больших идей и серьезных мыслей давно наведен порядок и расчищены последние завалы, усиленно создававшиеся «морализаторами» от культуры в течение веков. Речь, конечно, идет о постмодерне. Прimitивная идеология сегодняшних новых — прямое следствие гигантской культурной работы, проделанной одухотворенными поборниками постмодерна. Объяснимся.

Кому неизвестен простенький принцип капризуль всех времен и народов: если нельзя, но очень хочется — то можно? Серьезные философствующие мужи с самым серьезным видом и самыми серьезными намерениями принялись обосновывать эту детскую логику. На языке философии эту задачу можно сформулировать следующим образом: абсолютизация субъективности, объявление ее самоценной и самодостаточной.

Традиции культуры постмодерна создавались многими мыслителями и художниками; многие из них вроде бы и не причастны к постмодерну напрямую; многих и объединять-то на каком-либо одном основании — явная натяжка. И все же так или иначе они вносили свою лепту в выработку того типа сознания, той системы духовных ценностей, которую мы обобщенно называем постмодерном. Усилиями Кьеркегора, Ницше, Фрейда, Юнга, Гуссерля, Хайдеггера, Гадамера, Деррида и многих других закладывались те философские основы, которые впоследствии послужили фундаментом нового мироощущения.

Разумеется, все несколько упрощено; но невозможно выделить главное, не упрощая. Каждый из названных мыслителей не укладывается однозначно в предлагаемую теоретическую схему.

Однако каждый из них приложил руку к выработке стратегии постмодерна.

Для того чтобы объявить традиции «пустым звуком», до было серьезно скомпрометировать саму суть, сердцевину традиций: научный, понятийный, абстрактно-логический подход к реальности, позволяющий анализировать ее в категориях сущность, явление, содержание, форма, объект, субъект, психика, сознание, истина и т. д. Все это было попросту отброшено. Все, созданное традиционной культурой, было объявлено фантомами и миражами. При таком подходе говорить об объективной системе ценностей, да и вообще о какой-либо иерархии смыслов — становилось глупо. Чем же заменили противники разума его, разума, допотопные методы?

Они заменили их (отвлекаясь от массы нюансов) установкой на переживание реальности, на рождение и рассеивание смыслов неподконтрольными разуму пластами сознания. Это и есть абсолютизация субъективности, объявление ее самоадекватной, самотождественной инстанцией. А какой смысл то, что творится не разумом, измерять мерками разума?

Объявите разум беспомощным, укажите на ту сферу, которая сильнее разума, — и весь мир переворачивается с ног на голову (для постмодерна, естественно, с головы на ноги). Смыслы стали абсолютно субъективными, ценности — тоже. Сами попытки поиска каких-либо универсалий, попытки сведения частного к общим категориям — были объявлены методологически устаревшими, неверными. Не абстрактно-логические системы понятий, а образ, образное мышление стали главным в культуре постмодерна.

Тут есть тонкости: иррациональное, веру, ставку на интуитивное, «сверхразумное» постижение сути вещей нельзя отождествлять с постмодерном. Подобное постижение свойственно и всем религиям мира. Но они так или иначе не отрицают иерархию ценностей, скорее даже иницируют ее. В этом смысле они традиционны. Противоречивые тенденции в традиционной культуре — это особый поворот темы. Несомненно, что, например, христианский космос ориентирован на

духовную гармонию. Понятия ада и рая, греха и покаяния, чистоты и порочности, смысла жизни, счастья — в центре внимания богословов и религиозных философов. И границы «добра и зла» — недвусмысленно отчетливы. Постмодерн же культивирует именно хаос, где ад и рай, добро и зло, хорошо и плохо — то, что в традиционной культуре называется противоположностями, — утрачивают свою определенность. Иррациональное здесь абсолютизируется, торжествует и правит бал.

Вместе с тем именно антирациональная струя традиции в наибольшей степени причастив к возникновению постмодерна. Если религии не игнорировали, а подчиняли себе разум (т. е. так или иначе считались с объективностью и логикой), то постмодерн попросту отбросил его. Даже «вспомогательные» функции разума перестали интересовать постмодерн.

Один из самых впечатляющих пустоцветов в культуре — постмодерн — стал последовательно подминать под себя животворящую традицию, на фоне которой он был, есть и будет «вторым сортом». Агрессивность постмодерна, свойственная всякой иррациональной доктрине, вполне обнаружилась только сегодня, когда джин давно покинул бутылку. А тогда, в XIX и начале XX вв., все было модерново, привлекательно и очень, очень легко и доступно.

Посудите сами: зачем трудиться до седьмого пота, обучаясь азам искусства, когда можно просто и эффектно покушаться на смысл: к примеру, изобразить черный квадрат? С представителей постмодерна — взятки гладки: ему так кажется — и точка. Захотелось вам посмаковать «цветы зла» или как-нибудь «попользоваться насчет клубнички» — никаких преград: твори, свободный художник. Отныне — разрешено. Рационально обоснованная взаимосвязь великой триады Красота — Добро — Истина перестала быть руководством к действию. Искусство стало начинаться «там, где кончается человек» (Ортега-и-Гассет). Искусство — отлучили от челове-

ка, красоту — от истины и добра. Однако юный и потому целомудренный постмодерн времен своего рождения не идет ни в какое сравнение с постмодерном сегодняшнего образца. Тогда он еще был шоком и эпатажем, сегодня он — норма жизни и безраздельный гегемон.

Причины беспрецедентного захвата основного русла культуры одним из его периферийных течений именно в XX в. — тема чрезвычайно занимательная и актуальная. Однако, следуя избранному пунктирному обозначению основных фаз явления, попытаемся сфокусировать внимание на самом главном. Выделим два источника, из которых образовался всемирный потоп, устроенный постмодерном.

1. Безобидное элитарное начало, культивируемое мыслителями и художниками той ориентации, которую мы обозначим как постмодерн.

Как выяснилось впоследствии, они заложили методологический и идеологический фундаменты будущей постсовременной сверхкультуры. Периферийность, подающая себя под маркой элитарности, — это явная претензия на повышение статуса. До поры до времени в элитарность еще можно было играть...

2....до той поры, когда арбитром в споре культур стал типичный, Средний представитель демократического общества, когда общество стало ориентироваться на основного субъекта и гаранта демократии — на Его Величество Средний Класс. Он признал своей именно «элитарную» культуру. От мнимой элитарности до «эгалитарности» (фр. *egalite* — равенство), как и следовало ожидать, оказался все тот же один шаг.

Никакого противоречия тут нет. Точнее, парадокс налицо, но именно он сводит концы с концами. Почему именно среднему гражданину, надежде и опоре демократии, оказалась так близка идеология постмодерна, которая в отличие от философии или искусства не была такой уж элитарной?

Потому что установка на развенчание всех и всяческих норм и идеалов позволяла человеку, особо не напрягаясь, лег-

ко становится «высококультурным». Эффект «нового платья короля» (вспомним сказку Андерсена) сработал чрезвычайно мощно: главное не то, одет ты или раздет; главное — твоя убежденность в том, что ты одет (или, например, культурен); тогда все иные-прочие мгновенно начинают выглядеть раздетыми, сами того не подозревая. А если любителей примерить новое платье становится очень много тогда риск оказаться голым сводится к минимуму. Между элитарным постмодерном и массовой культурой (по сути, субкультурой, если не антикультурой) сразу возникла спайка, ибо они оказались родственны по духу. Именно идеологи постмодерна, чутко откликнувшиеся на запросы новых, не обремененных интеллектом, но желающих самоутвердиться в культуре, — именно они предоставили шанс массовой культуре легализоваться и оттеснить истинную культуру на задворки.

Но процесс эгалитаризации выработал и более изощренный механизм самоутверждения. Поскольку никому не возбраняется иметь свое мнение (и каждый имеет право считать, что прав именно он), признаком высокой культуры стало игнорирование дискуссий. Предмет для дискуссий — истина, рождающаяся в спорах, — исчез. Культурные люди перестали спорить. Стало недемократичным навязывать кому-либо свое мнение: при желании это можно истолковать чуть ли не как нарушение прав человека. Сама постановка вопроса об объективности истины стала рассматриваться как ущемление демократических свобод, покушение на право выбора.

Остается одно: объявить всех правыми, а истину — недоступной никому, плюралистичной. Так скептицизм, давно пройденная стадия в процессе выработки научного сознания, в демократическом обществе становится запредельным уровнем мышления.

Однако суть постмодерна оказалась глубже и разрушительнее, чем могли предполагать его гении и сторонники.

Постмодерн, это в высшей степени безответственное мышление, которое, минуя разум, напрямую обращается к

субъективно-психологической аранжировке потребностей в форме философии, искусств, является имитацией рациональной деятельности, но не самой деятельностью разума. Постмодерн имитирует связь с традиционной культурой, беря у науки наукообразие, у искусства — образность как таковую. Иначе говоря, наследует форму, по сути воинствующе отрицая традицию. Вот образец попытки намекнуть на методологию постмодерна: «оно (сознание постмодерна. — А. А.) как бы **включает** в себя и **нейтрализует** первое (сознание традиционное — А. А.), включает в качестве версии подробности богатого вариантами постмодернистского космоса» (Курицын В. ЛГ, 1992. №42).

Постмодерн, как видим, вполне традиционно относится к «старому» типу мышления как общее к частному («включает» и «нейтрализует» выделено мной — А. А.)- Знаменательная оговорка. Автор ее забыл, что, по условиям игры, нет смысла рационально обосновывать превосходство иррационального. Но до такой степени хочется утвердить постмодерн как новую стадию, этап в культуре, что в забывчивости опираешься на скомпрометированный разум.

На самом деле все обстоит с точностью до наоборот: научное познание включает в себя в качестве момента образно-интуитивное, «сверхчувственное» постижение реальности. Научный дискурс включает в себя ненаучный и вполне конструктивно с ним взаимодействует. Дискурс же постмодерна именно нейтрализует традиционную научную, диалектическую логику. Можно сколько угодно быть логичным но в контексте абсурда. Тут одно не «включает» другое, а, как справедливо выразился идеолог постмодерна, «нейтрализует», уничтожает его, не нуждается в нем.

Строго говоря (и это уже было отмечено), постмодерн возник не на пустом месте. За ним тоже стоит своеобразная традиция (которая вплоть до XIX в. была теневой, периферийной): традиция абсолютизации иррационального субъективизма, интуиции — абсолютизации моделирования психоло-

гических феноменов, которые тоже в определенном смысле являются реальностью. Но в каком смысле? И как этот смысл соотносится с иными смысловыми ракурсами?

Вне контекста «абсолютный» психологический жест, зависший сам по себе, как улыбка Чеширского кота, — это, с одной стороны, демонстрация беспомощности мысли, а с другой — заявка на особую систему ценностей. Именно — на систему ценностей, как бы ни отрицали постмодернисты, что они живут и творят «сами по себе», без руля и ветрил, и даже правая рука у них понятия не имеет о том, что делает левая. Вот такая модель — иди туда, неизвестно куда, и найди то, неизвестно что — есть *модель абсурда*. Тотальный абсурд, когда все лишается смысла, ценности, сути — вот культурная «земля обетованная», куда идут постмодернисты, когда они не знают, куда они идут. В любом акте отрицания есть момент «дурного», неконструктивного отрицания, так сказать отрицания ради отрицания. Вся логика постмодерна выросла именно из этого момента.

Верх и низ, добро и зло, прекрасное — безобразное, мужчина — женщина, жизнь — смерть, философия — искусство, культура — природа — все уравнивается в правах как момент бесконечного вселенского абсурда. Следовательно, постмодерн — это идеология абсурда, опирающаяся не на сколько-нибудь внятные, теоретически обоснованные концепции, но апеллирующая к непосредственному ощущению абсурда.

Надо отдать должное постмодерну. Гносеологические корни его — во вполне реальных особенностях природы человека. Если уж говорить по самому большому философскому счету, то жизнь, кончающаяся смертью (тоже ведь абсурд, который невозможно «объяснить», которому сложно придать позитивный смысл), и имеет значение прежде всего как *процесс*, а не как результат. Безусловно, один из составляющих компонентов жизни — абсурд. И в известном смысле постмодерн питается соками жизни. (Поэтому, кстати, «искоренить» постмодерн не удастся, да в этом и нет необходимости.) Одна-

ко постмодерн абсолютизировал абсурдный компонент, сделал его сущностью человека. Тем самым постмодерн, как и любая другая уродливо однобокая абсолютизация частного в ущерб целому, стал в оппозицию к жизни.

К сожалению, идеологи постмодерна не учли одной детали. Гладко было на бумаге, практика же тотчас обнаруживает теоретические изъяны. В ситуации хаоса и абсурда ничто не остается «самоценным» и «самотождественным», равным среди равных. В подобной ситуации верх всегда берет «низ», т. е. когда отключаются духовные регуляторы и ограничители, неизбежно доминировать начинают инстинктивные, животные программы. Все пожирают всех, война всех против всех — это идеальный хаос. Однако абсолютный хаос, как и абсолютный космос, невозможен. В хаосе выживать начинает сильнейший, и мгновенно устанавливается культ грубой силы, своеобразный антикультурный порядок, против которого так искренне выступает постмодернизм.

Постмодернизм не может быть неагрессивен — уже просто в силу того, что он отрицает приоритет жизнеутверждающих ценностей культуры. Требование формального равенства (плюрализма) фактически означает осуществление неравенства. Требовать равноправия культуры и природы — значит требовать уничтожения культуры. И тенденция такой «демократической» установки отчетлива: саморазрушение, самоликвидация культуры. И если постмодерн не хочет замечать своей антикультурной сути под маской культуры — это не значит, что этого нет. Истинная альтернатива такова: либо культурный порядок (главенство высших культурных ценностей), либо антикультурный порядок (культ грубой силы).

Смакование края бездны (смертельное — манит!), игры со смертью — числят за потрясающе смелыми «открытиями» постмодерна. Традиционная культура якобы «замалчивала» это, не отваживаясь сказать всю «правду» о человеке. Да, тяга к самоуничтожению является, увы, изнанкой всякого нормального жизнеутверждения, нормальной «биофильской» ориентации. И тут нет еще революционных открытий. Это

давно было известно, но хватало мудрости накладывать табу на некоторые культурные зоны. Если уж быть точным, то постмодерн не открыл любовь к смерти (некрофилию, в самом широком смысле); он «революционно» уравнил в правах жизнь и смерть, стал морально утверждать некрофильство. Норма и антинорма поменялись местами. Вот откуда болезненность, тяга к шизофрении, определяющие пафос многих проявлений постмодерна.

Вся характеристика постмодерна полностью применима к взлелеянному им искусству. Собственно говоря, сам постмодерн настаивает на стирании различий между философией и искусством, мыслью и чувствам. Постмодерн какого угодно писателя, поэта, живописца, музыканта может причислить к философам. В ряду философов (вероятно, сами того не подозревая) оказались импрессионисты и постимпрессионисты, Блок и Белый, Хлебников и Хармс, Стравинский и Скрябин, художники русского авангарда, многое из столь любимого постмодерном серебряного века русской культуры (многое — конечно, то, что устраивает постмодерн). Сейчас восстанавливается связь времен. «Философами» наряду с попавшими в классики Бахтиным и Мамардашвили становятся писатель Саша Соколов или кинорежиссер А. Тарковский. Философия вообще стала осуществляться если не в форме искусства (наиболее распространенная «философская» практика), то в форме образно-эссеистической. Обрывочки, осколочки, невразумительные «диалоги» — словом, где блики и пятна смысла, там и философия. Философия плавно перетекает в искусство и обратно. Вполне закономерно, отбросив добро и зло, верх и низ, разведя красоту с добром и истиной — короче, совершив то, что позднее было точно охарактеризовано как «дегуманизация искусства» (Ортега-и-Гассет) — искусство, свободное искусство, стало рабски обслуживать капризы подсознания. Именно там обнаружили зону свободы, всю тайну и сущность человека. Имморалистическая традиция в литературе и искусстве стала предметом обсуждения серьезных «аналитиков» и получила все

права гражданства в искусстве. Модное слово «амбивалентность» стали трактовать именно как «не разбери поймешь», как уравнивание в правах «верха и низа».

Модель абсурда, апокалипсиса, имитация дословесного, дорефлекторного потока сознания (того, что реально до мысли, в широком смысле — до культуры) становится определяющим в искусстве. Утробная, докультурная суть *homo sapiens'a* стала центром притяжения «новой культуры». Механизм, как видим, тот же: блокирование «верха» актуализирует «низ». И все сводится к щекотанию базовых инстинктов, душе отвели место где-то в области подбрюшья, соответственно изменились интересы и запросы такой «души».

Прежде всего — функция искусства стала иной: до постмодерна оно было способом духовного производства личности. Искусство постмодерна (особенно в его массовом варианте) стало демонстративно, вызывающе развлекательным. Секс, жутики, ужастики (другая потребностная крайность мифологизированного сознания — мыльные оперы, мелодрамы), а также интеллектуальные ребусы в форме детективов — вот что стало духовной основой свободного искусства. Вместо способа духовного производства оно стало способом развлечения, бездумного времяпрепровождения (соответственно для творцов — выгодной коммерческой продукцией; «касса» и «масса» счастливо объединились).

Высокий постмодерн делал вид, что «порнуха и чернуха» не являются его законнорожденными потомками. Он — играл и насмехался. Наиболее изысканные формы бездуховности — это «высокопрофессиональное» жонглирование избирательными средствами (в широком смысле — формализм) и одновременно ироническая оценка такой своей духовной работы, и особенно тех, кто всерьез думает, что искусство — это серьезно.

Ирония — бог постмодерна — и в эстетическом, и в духовном плане стратегия «деконструкции», ведущая в никуда. Кого нам предлагают в кумиры и классики? Практически все,

что нам известно под названием «сатиры и юмора», на самом деле является ироникой. Начиная от прозы Ильфа и Петрова, поэзии обериутов и заканчивая сегодняшними «юмористами», не сходящими с экранов.

Мы не ставим знака равенства между понятиями «плохо» и «постмодерн». Бодлер, Джойс, Кафка, Камю, Миллер Г., Шенберг, Набоков, Ионеско, Беккет, Феллини, Дали, Бродский, — не говоря уже о целой армии подражателей и более мелких фигур — вот ряд деятелей искусства, которых в разной степени можно отнести к постмодерну. Мы не говорим что они плохие художники. Речь идет о том, что они характерные представители постмодерна. А эта субкультурная традиция по причинам, названным выше, даже в своих пиковых проявлениях останется периферийной, у нее немного шансов войти в золотой фонд мировой культуры.

Противостоит постмодерну сегодня искусство реализма, которое закономерно сконцентрировало в себе достижения всех предшествующих эпох. Не раскрывая содержания этого специального искусствоведческого термина, укажем на величайших представителей и реализма, и всей мировой словесно-художественной культуры: Пушкин, Толстой, Чехов.

Особо подчеркнем: художник может создавать шедевры и вопреки своим декларациям и обычной для него художественной практике. Большинство талантливых творцов духовной культуры, примыкавших к руслу постмодерна, имеют в своем наследии если и не шедевры, то произведения, обладающие реальной художественной ценностью. Иногда — достаточно высокой. Каждый конкретный художник и конкретное произведение требуют конкретного разговора.

Речь не идет об отлучении постмодерна от культуры. В конце концов, постмодерн — это ведь обратная сторона «модерна», и дело не в том, нравится нам постмодерн или не нравится, а в том, каково его место в культуре. Надо искать разумные формы сосуществования, а не абсолютизировать один момент культуры и выкорчевывать другой. И из предлагаемых рассуждений никак не следует, что художникам «нетрадиционной»

ориентации надо запрещать творить или захлопнуть перед ними дверь в храм истинной культуры, как это делает постмодерн перед альтернативной «устаревшей» культурой. Из рассуждений следует, что надо создавать объективную систему ценностей — интеллектуальных, моральных, эстетических. И в рамках этой ценностной иерархической структуры постмодерн займет свою нишу. Культивировать же постмодерн, объявлять его ценности непревзойденными — самоубийственно.

Вернемся к нашим «новым». Надеемся ясно, где истоки мироощущения сегодняшних «новых», суть того общечеловеческого, что они так охотно кинулись разделять со всем миром. Можно возразить: общечеловеческое — это добро, красота, истина, не убий, не украдь и т. п. — простые, всем понятные вещи. Однако без серьезного теоретического обоснования вся эта библейская риторика становится не более, чем камуфляжем; явочным же порядком протаскивается совсем иное, прямо противоположное декларируемому.

Точно так же, как высокие коммунистические «источники и составные части марксизма» обернулись бесчеловечной тоталитарной идеологией, — так и высокий постмодерн, спроецированный на уровень мифологического массового сознания, стал не меньшим источником зла для духовной культуры, которая находится просто у опасной грани. Действительно, лагерей нет, но нет и перспектив. Следует со всей определенностью подчеркнуть: переход к той системе ценностей, к тому мирозерцанию, который мы осуществляем сегодня, — не санкционирован культурой. Строгая экспертиза духовных ориентиров показывает, что они выработали свой позитивный ресурс, что история этой стадии цивилизации давно превратилась в фарс. Иными словами, мы, заведомо просвещенные относительно всех возможных негативных последствий, не отказываемся от мысли строить общество, у которого весьма сомнительное будущее. Чужой опыт нас не только ничему не учит, но и чудесным образом гипнотизирует своим пиром во время чумы. Имеющий глаза да увидит.

Сложно даже сразу подобрать аналогию в истории мировой цивилизации, когда происходило подобное. Да, идеалы почти всегда были иллюзорными, но они постепенно, с течением времени обнаруживали свою иллюзорность. Тогда на смену им приходили иные.

И несмотря на все издержки, есть основания считать такое поступательное движение прогрессом. В нашей же ситуации, повторим, нет идеалов как таковых. Лозунг времени можно сформулировать следующим образом: откажись от поисков идеалов (истины), и это сделает тебя счастливым. Формула традиционной культуры была куда заковыристее: познай истину — и она сделает тебя счастливым.

Эпоха своеобразной усталости от идеалов заканчивается на наших глазах. Всем становится ясно: люди, свободные граждане, живущие в демократическом обществе, сделали себя заложниками и рабами самих себя, точнее — своих неразумных потребностей. В полном соответствии с логикой абсурда они сами себя ведут на заклание. Словно зачарованные лезут они в пасть дракона, имя которому — культ материальных потребностей, бездуховность.

Видимо, не верилось, что от эфемерной бездуховности, от отсутствия ориентиров и перспектив можно вполне реально загинуть, несмотря на сытый желудок и технологическую оснащенность. Неверие в разум научно-теоретический, ограничение вмешательства разума в цивилизацию только функциями манипуляторско-прагматическими привело к тому, что мы перестали замечать очевидное: духовный кризис вызывает вполне ощутимый (можно даже в деньгах измерить) кризис экологический. Невозможно поровну разделить то, чего на всех все равно не хватит (те же материальные ресурсы Земли). Поэтому с большой долей вероятности можно прогнозировать кризисы межэтнические и межрелигиозные. Цепочка угрожающе нарастает. Причем отметим глобальный характер кризиса — такого на Земле еще не было.

Однако у каждого кризиса есть и благотворная сторона.

1. Неизбежно активное изживание иллюзий относительно абсолютной демократии как кульминации европоцентристской цивилизации, осознание того, что абсолютная демократия есть абсолютное подчинение требованиям и запросам человека «среднего». Очевидно, что потребности «простого» человека, который не желает усваивать всякие там премудрости, — это бездуховные в своей основополагающей тенденции запросы. Подыгрывать и дальше этим запросам — значит обрекать себя на тотальный кризис. Следовательно, неизбежно возвращение к традиционным ценностям и к традиционному обоснованию устойчивой, вечной — действительно общечеловеческой — системы ценностей. Идеология постмодерна, скорее всего, будет оттеснена «новым» мировоззрением — в рамках старой доброй европейской традиции.

2. Каковы могут быть прогнозы относительно предполагаемой грядущей «модерновой» доктрины?

Гадать нет смысла. Лучше заглянуть в прошлое, где всегда рождается жизнеспособное будущее.

2.1. От общества потребления надо будет переходить к обществу разумных потребностей (надо — не по моральным соображениям, а с прозаической целью: выжить).

2.2. Социальной опорой в таком переходе не может быть обожествляемый ныне средний класс. Необходима будет новая социальная модель, где интересы всех слоев будут реально представлены, но привилегии получит не то, что кому-то кажется правильным, а то, что объективно является таковым. Абсолютная демократия, как выясняется, точно так же губительна для общества, как и тоталитаризм. Абсолютная демократия все больше превращается в разновидность тоталитаризма, и есть основания говорить о диктатуре теперь уже среднего класса. От тотальной демократии надо вернуться к идее иерархизации общества, к сочетанию принципов — духовно-идеологических, а не только социально-административных принципов — плюрализма и централизма. Иначе: актуальной становится идея относительной духовной регуляции (ключевое слово здесь — относительной).

2.3. Культура беспомощна перед природной грубой силой, сама себя культура защитить не может. Зрелая культура должна осознавать, что защитить ее может только та сила, которая ей и противостоит. Разумный диктат высокой культуры неизбежен, поскольку при формальном равенстве реальное преимущество получает докультурное, антикультурное начало в человеке.

2.2. Публицистичность как компонент художественности (по произведениям Я. Купалы)

В стихотворении «Паэзія» (1906) Янка Купала дал «модели» поэзии, комедии, драмы, сатиры, сказки и др. (в основе которых — эскизы ситуаций, где морально-социальные и духовные архетипы зафиксированы в определенных устойчивых отношениях):

Праўду з няпраўдай
Цноту з гарэзіяй
Вымешай спрытам,
Будзе паэзія.
Лета, ноч, месяц,
Клёнік, чарэсня,
Хлопец, дзяўчына,
Вось вам і песня.

Какая же духовная ситуация стала исходным импульсом для творчества самого народного «песняра», какова «модель», заключающая главный пафос поэта — поэта, заложившего, в свою очередь, культурный архетип, программу развития белорусской литературы и ставшего символом этой литературы?

Я. Купала позаботился и о том, чтобы дать точную поэтическую формулу своей «модели», иначе говоря, определил свое место среди вечных тем, вечно актуальных для поэзии:

Вы кажаце: надта пяю я нявесела,
Пацехаў ніякіх не бачу ў людзей...
Пакіньце смяцца! Вас праўда не ўсцешыла,
Няпраўды ж не знаю у душы я сваей. (...)
Я ў долю народа свайго узіраюся .
І толькі аб гэтым ддя вас тут пяю. (...)
Быць вольным хай родзяцца думкі ў нявольніка,
Хай быць чалавекам захоча брат мой.

(«Вы кажаце...», 1906)

Таким образом, в «Паэзіі» иронически перечислены те жанры и направления в лирике (и — шире — в литературе), которые своей пастушеско-идиллической умиротворенностью и легковесностью контрастируют с жесткой духовно-

социальной реальностью, увиденной и воспетой личностью, возросшей на идеалах высокого человеческого достоинства.

Уникальность белорусского гения — в уникальности самой ситуации, когда обозначился интенсивный рост национального самосознания, когда формирование белорусской духовности (или, как сейчас говорят, ментальности) шло параллельно с поисками соответствующих современных форм ее (духовности) проявления.

Переключение личности творчески активной на сверхличную, надличную проблематику психологически вполне объяснимо: внутриличностная гармония тогда становится «предметом» поэзии, когда устраняется внешняя, социальная по своим корням дисгармония (по крайней мере, устраняется настолько, чтобы душа могла позволить себе быть «уязвленной» «клеткам» и «чарэснай» и не испытывать при этом мук из-за того, что «чэсны паэта» отвлекся от главной темы — «долі народа»). Недвусмысленная, строгая, бескомпромиссная позиция народного песняра точно отражала национальные приоритеты:

Мае цярпенне, мой крываваы боль —
Што значаць перад мукамі міль'ёнаў,
Дзе безнадзейны стогны родзяць стогны,
А слезы грызуць вочы усім, як соль!

(«*Мае цярпенне*», 1915)

Примеров осознанной неразделимости поэта и народа, превращенной в мировоззренческую доминанту, сколько угодно:

...роднай нівы я мільённая часціна, (...)
І калі здзекваецца нада мною хтосьці —
Над Бацькаўшчынай здзекваецца ён маёй,
Калі ж над ёй — мяне тым крыўдзіць найцяжэй.

(«*Бацькаўшчына*», 1915)

В этой связи можно вспомнить «Я не паэта» и др.

Каковы отношения — таков и язык, ими порожденный. Из всей духовно-эстетической палитры Я. Купале ближе всего была великая триада Героика — Трагизм — Сатира, связанная внутренним родством идеалов (генотип специфически

купаловской героики — незыблемый приоритет национального над личным). Именно поэтому публицистичность стала органичной составляющей народно-освободительной по духу, призывной, отчасти повелевающей поэзии Купалы. (Под публицистичностью художественных произведений понимается обусловленность их содержания актуальными проблемами жизни общества. Разумеется, творчество поэта уровня и значения Я. Купалы несводимо только к обозначенному кругу проблем; но все же его определяющую идеологическую тенденцию можно обозначить именно как национально-патриотическую.)

К творчеству классика изящной словесности совершенно неприменим новомодный лозунг теоретиков и практиков «чистого искусства»: «литература начинается там, где кончается человек» (вспомним теперь уже по другому поводу его полемически-парадоксальное «Я не поэта»). Возведение культа формы в эстетический принцип, превращающий произведение в «игру словами», попросту разрушает художественность, лишая ее содержательной основы. («Оды», «серэнады» и «сялянкi», упоминаемые Купалой в «Паэзіі», в этом контексте выглядят сверхсодержательным эпосом). С другой стороны, последовательный культ «правдивого» содержания также не способствует расцвету полноценной художественности, угрожая радикальным креном в натурализм и «голую» публицистику и, следовательно, превращением художественных образов в иллюстративно-публицистические. Эта вторая опасность, реально грозящая всякому социально озабоченному художнику, по отношению к Купале, опять же, выглядит надуманной и чисто умозрительной. Удивительно органический талант народного поэта превратил публицистичность именно в фактор и компонент высокой художественности. Не служанкой политики или питающейся ненавистью и обидами саморазрушительной националистической идеологии (в подтексте которой — угроза другим) была его лира, а поэтическими думами, оплодотворенными высоким гуманистическим принципом: «быць чалавекам» (в подтексте — ценностная ориентация просвещенной Европы: свобода, справедливость, взаимоуважение).

«Песенькі-думкі» Янки Купалы — нерукотворный памятник идеологии здорового национального самоутверждения.

Он настолько искренно и всецело был захвачен этой стихией, которой сам же он и дал «мову» и одновременно «мовой» которой он стал, что интимное, углубленное самосозерцание «диалектики души» отошло на второй план. Публицистическое начало, облеченное не в политике-идеологическую риторику, а в народно-поэтический по генезису образный ряд, приняло, в конце концов, такую форму, что публицистика как бы перестала быть себестождественной. Публицистичность, выраженная «непублицистическими» средствами, становится больше чем публицистичность, а именно: чаяниями народа. Императивный публицистический посыл, конечно, явно ощутим, однако приданная ему амбивалентность позволила сделать сиюминутное — вечным: призывы к своему народу исходят не из уст просвещенного одиночки (лирического героя), но только лишь озвучиваются им. Содержание же призывов — вековечно и народно по сути:

Паклон мой народу за песні,
Што даў, навучыў, як складаюць...

(«Паклон мой народу за песні», 1941)

Вот этот уникальный «сплав» и можно было бы назвать публицистичностью лирики Я. Купалы. В данном случае «глас поэта» — «глас народа». Таким образом, оксюморонное сочетание «публицистическая поэзия» приобретает своеобразное значение: поразительное органическое слияние поэта с народным мироощущением, развернутым в сторону гражданских и политических свобод, в направлении культурной идентификации.

Отдельные примеры просто нет смысла приводить, ибо вся поэзия Купалы, сам дух его поэзии-служения народу буквально «сотканы» из этого состава (во всяком случае это безусловно относится к его лирике начала XX в. — начала 1920-х годов).

Духовный энтузиазм и вера Я. Купалы имеют своим истоком исключительно народ, плотью от плоти которого он сам себя ощущал:

У народ і край свой толькі веру
І веру ў самага сябе.

(«Мая вера», 1905-1916)

Мы привыкли относиться к подобному симбиозу как к чему-то в высшей степени естественному, как к само собой разумеющимся вещам. Здесь, однако, есть над чем задуматься. Выдающийся русский поэт Н. А. Некрасов, которого, кстати, переводил Купала который также осознанно «лиру посвятил народу своему», относился вместе с тем к своему народу противоречиво, если не сказать двойственно. Отношение это наиболее выразительно и сконцентрировано воплотилось в знаменитом «Размышлении у парадного подъезда». Итог размышлений таков: «Где народ, там и стон...» А дальше поэт задается вопросом: что же значит этот стон-песня? Неужели это все, на что способен народ? Не есть ли сам характер этих песен знак того, что народ «духовно навеки почил»?

Отнюдь не риторический вопрос так и повисает в воздухе. В «Элегии» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») подобное отношение выражено еще более заостренно. Песнь поэта, проклиная «народного врага» и молящаяся за его «друга», — «песнь моя громка». Сама природа «внемлет» ей и сочувственно откликается. Но тот, «Кому посвящены мечтания поэта, —

Увы! не внемлет он — и не дает ответа...

Народ — безмолвствует. Тем не менее Некрасов не отрекается от своего выбора: «я ему (народу — А. А.) служил — и сердцем я спокоен...» Так или иначе, поэт отделяет себя от народа, вступает в сложные отношения с породившей его «почвой».

У Купалы — во многом иное мироощущение. И дело даже не в том, что Некрасов выступал идеологом активных социальных действий, в идеале — социальной революции, которая, по мысли поэта, должна была привести к духовному освобождению, тогда как просветительские задачи Купалы были с явным национально-освободительным акцентом: он считал, что путь к духовному освобождению пролегал прежде всего через национальную «волю», свободу (хотя все это своеобразно переплеталось с социальным противостоянием «панов» и «хамов»). Дело в том, что Купала может и сам породить стон-песню, сам оценивает ее как песню «нядолі»

(ср. «3 песень нядолі», 1905-1907) но в конечном счете он не сомневается в том, что народ не только не «почил духовно», а напротив, неуклонно движется к неотвратимому духовному возрождению.

Разумеется, реальная картина как всегда не укладывается в жесткую логическую схему. Купала не менее остро, чем Некрасов, переживал социальную пассивность и неярко выраженное стремление к национальной независимости. Достаточно вспомнить в этой связи «Як спытаюцца нас» (1911) и особенно «Прарока» (1911). Самозабвенная любовь к «Бацькаўшчыне» диктует и следующие горечью пропитанные строки:

Вы не умееце йшчэ, гусі,
Выракацца Беларусі,
Як ўмеюць людзі.

(«У вырай», 1918)

Более того, неоднозначное отношение к народу запечатлено в стихотворении, которое в известном отношении можно рассматривать как итоговое, как своеобразный поэтический самоотчет:

Для Бацькаўшчыны беднай,
Для ўпаўшых яе сіл
Складаў я гімн пабедны
Сярод крыжоў, магіл (...)
Узносіў гэтым долю
Сваю для ўсіх дабра,
А болей...Што ж там болей
Жадаць ад песняра?!

(«За ўсе...», 1926)

Горькая ирония относится к тому, что «песняра» в очередной раз не стал пророком в своем отечестве.

И все же подобные настроения, идущие контрапунктом, не меняют в целом оптимистического отношения к перспективе народного счастья.

Итак, публицистичность поэзии Я. Купалы того периода его творчества, который можно условно назвать «националь-

но-освободительным» по доминирующей ориентации, была органичной и неконъюнктурной. Проблема публицистичности в лирике Купалы не исчерпывается публицистичностью «естественной». В творчестве поэта можно обнаружить и публицистичность иного типа, появление которой связано, очевидно, с изменившимся отношением к действительности. С изменением ценностных установок, конечно, изменилась и содержательность лирики, а следовательно, и характер публицистичности, повлекший за собой изменение ее функций в структуре художественности. Но это уже тема отдельного исследования. Итог же подвижнического служения народу подведен в строках из того же стихотворения «За ўсе...»:

Я адплаціў народу,
Чым моц мая магла:
Зваў з путаў на свабоду,
Зваў з цемры да святла.

2.3. Сатирический пафос как духовно-эстетическая категория

Сатира (сатирический персонаж, сатирическое произведение) — привычная и неотъемлемая характеристика искусства определенного типа. Иногда считают, что сатира не существует вне искусства, что только в искусстве и возможен феномен сатиры, отсюда следует: исследовать сатиру — значит исследовать искусство, поскольку первое является имманентным свойством последнего.

Однако на самом деле все состоит не совсем так. Сатира, как будет показано в дальнейшем, является по сути своей духовным феноменом, а искусство выступает хотя и основной, но не единственной формой проявления сатиры. Искусство не «производит» сатиру, не является ее первоисточником, а только лишь отражает этот специфический духовный комплекс, который существует изначально (и принципиально) вне искусства. Сатира, иначе говоря, представляет собой не собственно эстетическую категорию (в подобном случае все дело свелось бы к сатире как к поэтике, как к стилю, к набору приемов, способов и средств), а категорию духовную, которая нашла свое ярчайшее воплощение в образах искусства.

Итак, что же такое сатира как инстанция духовная, мировоззренческая, эмоционально-интеллектуальная?

Если согласиться с тем, что искусство, как явление эстетическое есть форма общественного сознания, так или иначе взаимодействующая со всеми иными формами (а именно таков наш принципиальный постулат), то следует признать, что духовное и эстетическое — неразрывны. Эстетическое есть всего лишь один (хотя и ключевой во многих отношениях) из способов проявления духовности. Чтобы ответить на вопрос о сути сатиры, зададимся следующим вопросом: *каким образом* осуществляется эстетизация духовности?

Духовность как интеллектуально-эмоциональный комплекс идей и ощущений не может быть передана в стиле, потому что стиль только «закрепляет» осмысление и оценку, но не производит ее.

Упорядочивание духовного содержания, его конкретизация, придание ему определенного мировоззренческого «лица» не являются функцией стиля, духовная работа в произведениях искусства — это функция и прерогатива *метода*. Метод не является собственно эстетической характеристикой произведений искусства. Метод в искусстве — это духовная основа эстетического, основная *стратегия художественной типизации*. И в таком качестве он обязателен для любого вида искусства.

Итак, метод является мостиком (внутренней формой), связывающим духовность определенного типа (в искусстве всегда воплощающуюся в форме концепции личности) и стиль. Между методом и стилем существуют промежуточные стратегии художественной типизации (как характеристики типа художественной целостности): в первую очередь — родо-жанровые. Сильно упрощая формулу произведений искусства, можно выделить следующие основные структурные звенья: концепция личности — метод (основная стратегия художественной типизации) — блок иных стратегий художественной типизации (родо-жанровых) — стиль (характеристика типа организации художественного целого).

Поскольку метод имеет непосредственное отношение к сатире, необходимо остановиться на нем несколько подробнее. Метод имеет две стороны: он воплощает конкретно-историческую, стадияльно-индивидуальную сторону духовности и историко-типологическую, внеисторическую ее сторону. Метод диалектически содержит в себе одновременно два различных модуса духовности: первый назовем *принципами практически-духовного освоения жизни*, второй — *пафосом*. Это стороны одной медали, они неразрывно связаны и одна без другой не существуют.

Что касается первой стороны, то коротко ее суть можно сформулировать следующим образом: метод художественной модели отражает метод духовно-социального действия, художественный метод отражает, воспроизводит ту систему

ценностей, те принципы, обуславливающие поведение человека (становящегося героем, персонажем), которые господствуют в общественном сознании эпохи. Духовная суть персонажа одновременно становится его эстетической структурой. Природа обусловленности поведения героя во многом определяет эстетику «художественных систем» (правильнее было бы называть их целостностями) и отделяет античность от средневековья, средневековье от Возрождения, Возрождение от просвещения и классицизма, классицизм от романтизма, романтизм от реализма и т. д. Конкретно-историческая сторона творческого метода, лежащего в основе художественных «систем», — принципы обусловленности поведения персонажа — есть не что иное как *идеология*, которая оценивается в категориях духовно-эстетических (генерализующая, родовая категория — пафос): идеология оценивается как героическая, сатирическая, трагическая, идиллическая, юмористическая, драматическая, ироническая. Допустимы также всевозможные комбинации и сочетания видов пафосов но с неперменной эстетической и идеологической доминантой одного из них.

Итак, в искусстве мы имеем дело с идеологией и ее пафосной оценкой (утверждением либо отрицанием). Поскольку именно идеологически утверждаемая (или отрицаемая) концепция ценностей определяет эстетические особенности той или иной художественной «системы», можно сделать вывод о том, что искусство фиксирует, отражает различные духовно-исторические программы, порожденные общественными потребностями. Эти программы констатируют очередной момент некоего духовного равновесия с культурной средой, баланса и относительной гармонии как результат энергично предпринятых приспособительных мер: изжившие себя идеологемы устаревают, отбрасываются, а на смену им приходят новые идеологии с неизмеримым оптимистическим потенциалом. Тогда-то и происходит обновление искусства, смена художественных «систем» — и не только художественных, конечно:

идеологически обновляются и приводятся в идеологическое соответствие все грани общественного сознания.

Таким образом, траектория искусства, на первый взгляд хаотичная и непредсказуемая, в основе своей вовсе не случайна. Она определяется логикой духовной эволюции. Зафиксированные духовно-идеологические программы не исчезают бесследно, а образуют своеобразным духовно-эстетический спектр (см. перечисленные выше пафосы).

«Идеологическая» сторона художественного метода является своеобразным ключом к творчеству любого художника. Однако мы вовсе не ратуем за абсолютизацию идеологического критерия при оценке произведения. На практике, к сожалению, очень часто идеологическое кредо художника непосредственно сказывается на его эстетической репутации, способствуя неоправданному завышению или занижению художественных достоинств произведений. Искусствознание еще только учится должным образом вычленять разные аспекты художественных феноменов, не нарушая целостности последних.

Однако каждая конкретная художественная модель — это модификация некой более общей модели, некоего инварианта, архетипа, если угодно, лежащего в основе любой конкретно-исторической художественной (а также социальной и духовной) модели. В основу же архетипической модели положен *идеологический архетип*. Вот этот архетип и называется пафосом.

Таким образом, под пафосом имеется в виду сгусток, ядро определенного миросозерцания; классификация пафосов будет не чем иным, как классификацией исторически сложившихся мировоззренческих программ, умонастроений, систем ценностей. Пафос есть основа эстетического, но не само эстетическое. Если уж и говорить о пафосе как категории эстетической, то следует принять во внимание, что пафос выступает стратегией художественной типизации, стратегией эстетического зарождения, развития и завершения определен-

личности. Иначе говоря, пафос является программой-стратегией. Поэтому для своей реализации он требует своеобразной художественной тактики: стилового воплощения. Без закрепления в стиле говорить о пафосе как о некоей эстетически самоценной категории невозможно: он есть предпосылка, но не сам факт искусства. Как видим, формы проявления личностного ядра вполне поддаются классификации. Исходным основанием является тип эмоционально-оценочного, идеологического отношения к миру. Без такой предварительной идеологической обработки искусство состояться не может («обработка», заметим, может носить и бессознательный характер). Идеологически осмысленная система ценностей проясняется до пафосной отчетливости и далее пафос может превратиться в стратегию художественной типизации (а может так и остаться фактором духовным, не переходя в эстетическое качество).

Как формировались пафосы-архетипы, сколько их и каковы их фундаментальные характеристики?

Данная проблематика — тема отдельного исследования. Поэтому ограничимся рассмотрением сатиры в предложенном духовно-эстетическом контексте.

Все познается в сравнении, в том числе и сатира. Понять сатиру — значит осознать систему ценностей, лежащую в основе «сатирического» отношения личности к себе и миру. С чем же сравнивать, соотносить сатиру?

С одной стороны, сатира является компонентом классической триады: Сатира — Героика — Трагизм. Поскольку пафос есть в конечном счете тип общей жизненной ориентации, надо увидеть внутреннюю связь, придающую целостность триаде. Связь эта выражается в том, что в основе трех великих пафосов лежит *идеал* (система ценностей) *героический*. (Под героикой понимается безусловная ориентация личности, становящейся собственно героем, на сверхличные, нормативные ценности: природные, религиозные, культурно-исторические, социально-политические. Они — императивны, они

формируют понятие Долга. Жизнь героя превращается в служение Долгу, а формой такого самозабвенного служения выступает подвиг.) Что касается сатиры, то она является продуктом распада цельной, бескомпромиссной, по-своему гармоничной героики. В основе сатиры — все тот же героический идеал, однако сатирический герой не может ему соответствовать. И свою неспособность быть «просто героем» он маскирует преувеличенно героическими жестами. Сатирический персонаж — всегда супергерой именно вследствие стремления быть героем. Сатира является карикатурой на героя, но она высмеивает не сам идеал, а неоправданные на него претензии. Саму же актуальность высокой героики сатира никогда не ставит под сомнение. А если ставит, то это уже не сатира. Вот где причина «смеха сквозь невидимые миру слезы», по выражению одного из величайших сатириков мира Н. В. Гоголя. Смех серьезный, целенаправленный, бичующий отклонения от идеала и ставящий задачу из всякого рода лжецов, хвастунов, лицемеров сделать полноценных героев, — вот героическая сверхзадача далеко не легкомысленной сатиры. Сатирический смех настолько серьезен, что его может и не быть в сатире (вспомним «Господ Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого). От великого до смешного, как известно, только один шаг. И шаг этот — от героики к сатире.

С другой стороны, сатирический «менталитет» имеет еще один источник, не связанный с модификацией героического типа сознания.

Сатира является одной из форм *комического* (наряду с юмором и различными видами иронии). Механизм комического как такового (и в жизни, и в художественном творчестве) заключается в моменте несовпадения авторитарно-героических идеалов личности с неавторитарно-гуманистическими. Несовпадения оцениваются как злонамеренные, трогательно-наивные, хладнокровно-циничные и т. п.; это уже вопрос типологии комического.

Причина же несовпадений корнями своими уходит в особенности природы личности. Человек комичен в конечном счете по одной-единственной причине: вследствие фатальной подвластности природе, реализующей свое воздействие на собственное детище с помощью психического, чувственно-эмоционального (внесознательного, что является принципиальным) управления, базирующегося на инстинктивных программах. Человек, действуя по указке и команде матушки-природы, пытается представить свое марионеточное поведение как свободное, осмысленное, автономное, маскируя «натуральные» императивы различными культурными мотивировками.

В результате возникает феномен комизма. Комический человек — это человек, не осознавший степени своей реальной зависимости от природы, а потому не выделившийся из нее настолько, чтобы духовные проблемы пришли в экзистенциальное противоречие с его бездуховной основой.

Для сатиры, как и для иных пафосов, существенны характер и мотивы несовпадения. Сатирическо-комическое несовпадение «нелепо», поскольку героическая гармония, не ведающая принципиальных противоречий, разрушается подчеркиванием, выпячиванием тех сторон и отношений, которые и без того безраздельно доминируют. Так герой превращается в лжегероя.

Итак, сатирический комплекс духовности является предпосылкой художественного творчества и вместе с тем его результатом. Искусство возвращает нам то, что оно взяло у жизни для того чтобы жизнь, в свою очередь, могла пользоваться плодами искусства. Характерная духовность может превратиться в факт искусства (и тогда сатира становится эстетическим свойством произведения и требует соответствующего квалифицированного анализа), а может так и остаться фактором морально-идеологическим (требующим иного, скорее, культурологического подхода).

Для литературоведения особо примечательно то обстоятельство, что сатира является прежде всего характеристикой

творческого метода который далее воплощается (обретает плоть) в стиле.

В заключение отметим, что предлагаемая интерпретация сатиры возможна в рамках философии литературы, в плоскости целостного подхода, когда акцентируется не поверхностно-описательный способ познания объекта (свойственный, скажем, исторической поэтике), а объясняющий, интегрирующий анализ. В свете такого подхода сатира предстает как феномен многогранный, многоаспектный и в то же время внутренне единый, не утрачивающий своей многоликой целостности.

Глава 3. ЖАНР

3.1. Специфика жанрового мышления в литературе

Жанр традиционно относят к «классическим» категориям исторической поэтики. В соответствии с общепринятым подходом за жанром закреплены две основные функции: он выступает, с одной стороны, как «инструмент литературной классификации», с другой — как «регулятор литературной преемственности» (см. Чернец Л. В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс. М., 1981. С. 203). Первая функция позволяет трактовать жанр в качестве «инструмента» внутривидовой (строго говоря — **внутрижанровой**) типологии, если согласиться с тем, что существует множество жанровых модификаций, составляющих в комплексе пусть и аморфное, но все же жанровое целое, которое зиждется на некой структурно-семантической основе, а потому устойчивое в своих принципиально очерченных границах.

Вопрос о жанровых границах (о «регуляции литературной преемственности», т. е. о второй функции) уже есть вопрос **междужанровой** типологии, следовательно, вопрос о жанровой природе, если быть до конца последовательным.

До тех пор, пока мы занимаемся отграничением, скажем, малых прозаических форм от средних и крупных, а затем классифицируем разновидности малой (средней, крупной) формы мы находимся в рамках исторической поэтики, относящейся, при всех нюансах, к жанру как к формальной категории, как к типу литературной формы, структуре и т. д. Вместе с тем существует проблема жанрового мышления — проблема, переводящая традиционные функции жанра в иное измерение, а именно: жанр осознается как способ мышления, определяемый в своих ключевых параметрах особенностями духовного мира личности. В свете такой интерпретации жанр становится уже ответственным за тип литературной **целостности** и проблема жанровых границ перерастает в многоаспектную проблему жанровой природы.

Жанровый инвариант, архетип (тот самый генотип, регулирующий литературную приемственность), придающий характерное, узнаваемое «лицо» бесчисленному множеству жанровых модификаций, требует культурологического и даже, если так можно выразиться, гуманитарного подхода, явно не уместящегося в рамки того литературоведения, которое делает историческую поэтику стержневой дисциплиной. Итак, необходим синтезирующий, целостный подход к жанру как к категории не только поэтической, но и логико-семантической, гносеологической и, наконец, аксиологической. Именно последние, внехудожественные аспекты «программируют» собственно эстетическую жанровую специфику.

Начнем с двух тезисов, одинаково важных для любой гуманитарной, в том числе искусствоведческой, дисциплины, в том числе литературоведения.

1. Литературное произведение (немыслимое вне жанровой характеристики) является двуприродной, амбивалентной целостностью, в которой эстетическое и внеэстетическое (духовно-социальное) оказываются разными сторонами одного и того же нерасторжимого «гибрида». Следовательно, жанр как момент целого также несет в себе и собственно литературное, и экстралитературное начало, связанное с духовным миром личности.

2. Всякая личностно актуальная информация, новость, сообщение всегда структурно-семантически «сотканы» из противоречий, поскольку воспроизвести (или отразить) тотально противоречивую в любом своем моменте реальную действительность в логическом смысле означает осознать (тем самым — выделить) наиболее значимый «пучок» противоречий и сопроводить их противоречивое сосуществование своим комментарием, опирающимся на собственную мирозерцательную версию. Это и называется высказать собственное мнение, предложить оригинальный взгляд на вещи. А каждый, как известно, судит в меру своей «испорченности», иначе говоря, в меру глубины и сложности своего интеллекта, своего личностно-духовного мира.

Искусство, и прежде всего словесно-художественное, никогда не скрывало своей тенденциозности, субъективной пристрастности, нравственно-психологической и идеологической ангажированности. Разумеется, дерзость и способность иметь собственное мнение (т. е. умение вычленять и трактовать противоречия) всегда выступали условием существования, художественного творчества. Как же литература приспособилась к необходимости «раскрывать» противоречия действительности? Или: каковы отношения изящной словесности с типами антиномий?

В литературе именно жанр регулирует подобные отношения. Обратимся к прозе (во-первых, потому, что жанровые проблемы здесь наиболее сложны и актуальны, и, во-вторых, потому, что здесь ярко проявляются исследуемые закономерности). Среди жанров прозы выделяются три группы:

а) малый жанр или рассказ в широком смысле (с выделением таких форм, как (вспомним первую жанровую функцию) новелла, очерк, рассказ в узком смысле, которые, в свою очередь, могут быть типологизированы по различным классификационным признакам: тематическому, характерологическому, стилевому и др.)

б) «средний» жанр (повесть романическая, и этологическая);

в) произведения крупной формы (роман, роман-эпопея, возможно, этологическая повесть). На каком основании мы выделяем рассказ, повесть и роман?

Рассказ (малый жанр) *«демонстрирует»* (см. Андреев А. Н. // Целостный анализ литературного произведения. Мн., 1995. С. 50) противоречие, обнажает и сталкивает противоположные начала, обозначая (или не обозначая) возможную тенденцию их развития. Но само развитие не становится, жанровой доминантой рассказа. Именно неразвитость противоречий, их эмбриональное состояние (потенциально чреватое неисчерпаемыми смысловыми подтекстами, которые зависят, конечно, от «глубины» антиномий), служит предпосылкой, фактором особой разновидности прозаической формы.

Повесть начинается там, где главным становится *анализ процесса развития и разрешения противоречия*.

Особенности романного мышления видятся в такой организации художественного мира, где главенствующей является установка на обнаружение мировоззренческой концепции, разворачиваемой в исследовании клубка противоречий, взятых со стороны их причинно-следственных связей. Противоречия развивающиеся и взаимообуславливаемые — вот суть так называемого *полифонизма* романа.

Таким образом, не столько семантическая и выразительная стороны художественного содержания, сколько связанный с ними, но вместе с тем автономный аспект: *тезисность* или *развернутость* является регулятором жанровой преемственности. Однако тезисность и развернутость не сами по себе, а как характеристика формы осмысления духовных проблем, стоящих перед личностью. Вне духовно-социальной проблематики категории, в которых она поддается «описанию», теряют свое значение. Получается: изучать жанр — значит в известном смысле изучать концепцию личности.

Мы указали на различные возможные жанровые интерпретации одного и того же материала. Подчеркнем еще раз, «материал» (под которым понимается духовная, прежде всего, нравственно-философская содержательность) не безразличен к его жанровому «обрамлению», поскольку это и не обрамление вовсе, а способ существования материала (см. наш первый тезис). Жанр либо выявляет эстетический потенциал материала, либо, напротив, возникает так называемое сопротивление материала его неорганическому жанровому бытию, приводящее к художественным потерям, а то и неудачам. Нет ничего удивительного в том, что расцвет жанров (и близких к ним родов) литературы связан с определенными фазами общественно-культурной жизни. Специфика жизни духа диктует специфику отражающих его форм. Соответствие духа времени определенной жанровой системе проявляется в том, что рассказ, например, художественно наиболее чуток к «переходным эпохам»

в жизни наций (наподобие переживаемой нами сейчас), когда рушатся одни системы духовных ценностей, а на смену им приходят другие, еще не выявившие потенциал «смертоносных» противоречий, развитие которых неизбежно приведет к очередной переходной эпохе. Тезисность, осколочность, становящиеся законом духовной жизни, находят свое органическое соответствие в малой прозаической форме.

Что касается романа, эпоса нового времени, а тем более романа-эпопеи, то как зрелые жанры они могут состояться тогда, когда тенденции общественной жизни проявились настолько отчетливо, что «естественно» складываются в многомерный смысловой узор, тяготеющий к концептуальности, пределом которой является «философия истории». Свидетельство тому — творчество четырех великих русских романистов XIX века.

Таким образом, рассказ невозможно сделать «подлиннее», а роман — «покороче», ибо вместе с функциями противоречий (и непосредственно зависимым от них художественным объемом) утрачивается и жанровая специфика. Рассказ дает зерно характера, роман — его динамику, осложненную по-разному акцентированным духовно-социальным контекстом.

В свете сказанного о жанровой природе меняется представление о так называемой «жанровой структуре». Что считать такой структурой: соотношение характеров? Принципы сюжетосложения? Особенности архитектоники? Структуру конфликта, портрета, фразы?

Но все это не собственно жанровые характеристики. Они, конечно, способствуют реализации жанровых функций, однако как «структура» описываются в терминах, имеющих непосредственное отношение к стилю. Зачем же особенности стиля называть жанровой структурой? Очевидно, жанровая специфика как бы «растворяется», с одной стороны, в аспекте содержательном (в творческом методе, реализующем в качестве стратегии художественной типизации концепцию лично-

сти), а с другой — в стиле. Это означает, что анализ жанровой призмы, «угла зрения» требует целостного восприятия художественного произведения, он немыслим вне метода и стиля. «Чистых» носителей жанра как таковых просто не существует, ибо в силу многофункциональности каждого уровня (компонента) произведения они выполняют и иные, не имеющие отношения к жанру функции. Хочешь понять жанр — анализируй стиль, который «программируется» методом: таков императив целостного подхода.

Итак, никакой особой романной, новеллистической или повестной (повести как жанра) структуры нет. Метод, будучи стратегией художественной типизации, отвечающей за духовно-содержательную сторону произведений, материализуется и «застывает» в стиле (в том смысле, в каком архитектуру уподобляют «застывшей» музыке). Вот эти зримые, ощутимые стилевые характеристики и принимают за «структуру вообще», пытаясь вычленить ее жанровые компоненты (а вычленяют, конечно, уровни стиля, что же еще?). Стиль же как система изобразительно-выразительных принципов полностью обновляется при смене метода, т. е. меняет отношения и функции компонентов. Метод меняется, стиль — тоже, но **качество мышления** остается прежним: полифоническим (в романе), тезисно-дискретным (в рассказе), тезисно-континуальным (в повести). Это и есть та неизменная жанровая «величина», которая позволяет жанру стать памятью искусства, носителем генетического кода литературных форм.

В заключение отметим следующий принципиальный момент. Концепция личности, основной «материал» искусства, настолько многомерна и разнопланова, что ее невозможно отразить исключительно в одной плоскости, по одному признаку. Они (признаки) могут противоречить друг другу, но отражают одно и то же. Исследователь оказывается в ситуации, когда он вынужден не выбирать «одно из многих», а совмещать несовместимые плоскости (ибо любой выбор влечет за собой неадекватное, искажающее отражение объекта). Непо-

средственно с жанром смыкается та характеристика концепции личности, которая кладется в основу понятия «род литературы». Род и жанр настолько переплетены (путаницы прибавляет и то обстоятельство, что *genre* в переводе с французского означает именно «род»), что иногда жанр считают видом рода, т. е. соотносят категории по принципу *часть — целое* (такой принцип подразумевает соположение категорий в одной плоскости). На самом деле речь может идти только о перекрестной, разноплоскостной классификации материала. (Отметим в этой связи, что род имеет отношение к разграничению субстанций личность — характер. Если концепция личности воспроизводится как «действующее лицо» (Аристотель), если автор ставит задачу показать внутренний мир конкретной личности, существующей в определенных социальных обстоятельствах, то он вынужден передавать строй мыслей и чувств героя *опосредованно*, сквозь призму поведенческих навыков и установок, задаваемых социумом. Духовное ядро личности всегда проявляется в форме *характера*.

Вот такая социально адаптированная личность — *объект эпоса*.

Личность же как таковая, как «эмоционально-мыслительное состояние», как медиум, почти лишенный социальной оболочки (характера); личность, непосредственно обнажающая духовное ядро, живущая здесь и везде, сейчас и всегда, откликающаяся исключительно на экзистенциальные, вечные проблемы, — такая личность является *объектом лирики*. Личность драмы как литературного рода тяготеет к человеку эпическому, однако способы показа (поэтика) такого человека весьма ограничены (монолог, диалог, реплика), что делает их чрезвычайно выразительными и полуфункциональными.

Таким образом, род, как и метод, как и жанр, является не собственно эстетической характеристикой произведения.)

Разумеется, род выступает (не может не выступать) жанрообразующим фактором, поэтому устойчивые выражения жанры эпоса, лирики, драмы — вполне объяснимы. Столь же

Столь же естественны хотя и некорректны как определение жанровой сущности, и другие устойчивые сопоставления признаков: приключенческий жанр, семейно-бытовой роман, героическая повесть, монументальный рассказ, жанр сатиры и т. д. Иначе говоря, жанр всегда характеризуется взаимоналожением признаков (совмещением плоскостей), совокупностью описательных характеристик.

«Жанрообразующими» становятся: тема, тип героя, пафос, амплуа, структура и т. д. — словом, практически все содержательные и формальные ингредиенты целостного произведения. Все это имеет отношение не к жанру, а к жанровой разновидности, всегда неповторимо индивидуальной. Жанр же устойчив в своих границах благодаря своей главной функции: специфике воспроизведения противоречий. Совмещение признаков не должно размывать их иерархическую соподчиненность. В противном случае мы получим ситуацию жанрового хаоса, когда жанр вроде бы есть, но в чем его суть — никто не знает.

Несомненно, постижение особенностей лирических и драматических жанров требует отдельных исследований, однако принцип подхода к жанровой категории, обозначенный в данной работе, представляется продуктивным для всех жанров.

В рамках предлагаемого подхода очень перспективны исследования феномена жанровых «гибридов», жанровых циклов и систем, а также соотношений жанра со всеми без исключения уровнями литературного произведения.

Глава 4. ГЕНЕЗИС ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

4.1. «Шолоховский вопрос» как модель мифотворчества

М.А. Шолохов — автор великого романа-эпопеи «Тихий Дон». Сомнений в том, что «Тихий Дон» является выдающимся по своим художественным достоинствам произведением, практически ни у кого из серьезных исследователей нет. Но именно это обстоятельство парадоксальным и отчасти роковым образом отразилось на творческой судьбе Шолохова.

Существует круг людей, как правило, имеющих отношение к литературе (писатели, критики, литературоведы), которые не признают М. А. Шолохова автором «Тихого Дона». Те, кто отказывают одному из ярчайших русских писателей текущего столетия в авторстве, делают это, по сути, на основании того, что величие эпоса якобы совершенно не соответствует культурному оснащению творца. «Мальчишка», не имевший за плечами обычных для интеллектуалов университетов (доставшаяся в удел юному энтузиасту своеобразная «школа жизни», разумеется, в этом контексте рассматривается как довод в пользу его невежества), не имевший ни достаточного времени, ни надлежащих условий для систематического образования... Словом, все предпосылки, чтобы не написать шедевр, — налицо.

А он взял — и написал? Возможно ли сие? Этого не может быть, потому что не может быть никогда и ни при каких обстоятельствах.

Природа сомнений, переходящих в агрессивное неприятие одной из ключевых фигур современной русской литературы, стоит того, чтобы в них разобраться.

В основе сомнений лежит «несомненное» противоречие. Роман-эпопея по самой жанровой своей природе «замешан» на глобальной концепции того рода, которые принято называть философией истории, на концепции объемной, универсальной, опирающейся и на постижение потаенных пластов души человека, и на знание национальной психологии, и на эрудицию в

вопросах собственно исторических. В конце концов — на тот же жизненный опыт, который мало обрести, его надо пережить, осмыслить, выстрадать убеждения. В противном случае жизнь так и останется пусть и уникальным, но все же невос требованным литературным «сырьем», материалом, овеванным духом приключений «лихого хлопца», не более того. Нужен фокус, нужна мировоззренческая позиция просвещенной личности, ориентирующейся в сложнейших духовно-психологических и исторических проблемах. Форсирование неспешного (по определению) духовного движения — вещь очень сомнительная. Был ли готов Шолохов по совокупности нравственно-психологических, интеллектуальных, житейских и иных предпосылок к подлинному творческому подвигу?

Для тех, кто *не верит, не может* поверить в подобные «чудеса», ответ очевиден и не требует никаких доказательств. В силу доверия собственному житейскому и творческому опыту, в силу здравого смысла. Просто потому, что так не бывает.

Таким образом, осознанные и бессознательные моменты опорной «концепции» инициаторов и возбудителей «шолоховского вопроса» могут быть сведены к феномену *психологической установки*. В подобном случае ни компьютерный анализ «Тихого Дона», ни найденная рукопись, подтверждающие авторство Шолохова, не являются достаточными и убедительными аргументами. Вера живет не благодаря и не вопреки доказательствам; она вообще порождена не ими, а определенными потребностями.

На первый взгляд, ретивым разоблачителям классика, адвокатам самоочевидной истины трудно что-либо противопоставить. Разве что соизмеримый контрпсихоз и бум. Но это означало бы перевести дискуссию исключительно в психологическую плоскость, психологизируя и без того начиненную страстями проблему. Полемизировать с иррациональными в своей основе доктринами логикой рациональных аргументов — дело заведомо неблагодарное: мало того, что оппонент тебя в любом случае не услышит, ты же и окажешься в

сметном положении, поскольку сражаешься с тем, чего нет, с миражами и фантомами.

В таком случае имеет смысл не ввязываться в обмен аргументами и контраргументами (сам факт дискуссии как бы легитимизирует антишолоховскую лжеверсию, придает несуществующую важность и весомость позиции тех, кто с «фактами в руках» развенчивает «сотворенного» кумира), а посмотреть на ситуацию с иной стороны.

Факт становится или не становится аргументом только в смысловом контексте концепции. Попытаемся рационализировать означенную психологическую установку и выявить ее концептуальную основу, позволяющую усомниться в любом непреложном факте, исказить самые бесспорные реалии до степени «наоборот».

Молодому Шолохову (автор издал первую и вторую книги «Тихого Дона» в возрасте 24 лет) предъявляют требование, которому не соответствует, да и не может соответствовать ни один ярко выраженный художественный гений. Вопрос, вольно или невольно, сводится к тому, насколько готов или не готов был будущий летописец исключительных по своей важности для судеб нации событий к сотворению собственной исторической теории.

Но Шолохов не создавал свою версию философии истории как таковую. Он создал художественный эпос, в котором эта концепция «растворена», присутствует; вместе с тем судить эпос надо не по законам концепции, а по законам эпоса. Эпос — отнюдь не является иллюстрацией концепции (которую, возможно, было бы слишком легкомысленно приписывать столь юному самородку-философу), а формой существования художественной модели, которая имеет и сложный концептуальный, идейно насыщенный аспект. Модель, имеющая философский план, и собственно философский план — не только не одно и то же, но принципиально разные вещи. Объяснимся.

Претензию к Шолохову можно сформулировать в форме вопроса: отдавал ли себе отчет новоявленный гений, осознавал

ли, какой глубины идейная концепция лежит в основании его созданного великим трудом художественного творения? Или: способен ли был Шолохов в абстрактно-логической форме изложить и концептуально увязать («просопрягать», как сказал бы его непосредственный «эпический» предшественник Л. Н. Толстой) те истины, которые он оживил художественно?

Подразумевается — нет, и на этом основании решительно отлучают реального автора от созданного им детища.

Эта проблема — вечный пробный камень для литературоведа. Претензию к Шолохову с равным успехом можно было адресовать и Пушкину, автору «Евгения Онегина» (мера художественной одаренности гения, начавшего свой в высшей степени концептуальный роман, когда ему еще не исполнилось 24 лет, — просто запредельна для нормального человеческого сознания), и Лермонтову, автору «Героя Нашего Времени» (законченного в 25 лет). Примеров — достаточно. Шолохову, очевидно, не прощается не столько гениальность, сколько ее идеологическая направленность, как это часто бывает.

Вернемся, однако, к корректности «претензии». С подразумеваемым «нет» не все так просто. Совершенно верно: нет, Шолохов не мог осознавать в полной мере значения той художественной модели, того — без скидок — философского полотна, которое сотворено было его гением. Значит ли это, что такую неспособность художника слова можно рассматривать как аргумент в пользу его неавторства (и, естественно, неизбежного «плагиата»)?

Тысячу раз — нет.

Чтобы понять логику претензии и ее изначальную каверзность, надо разобраться (хотя бы бегло, на уровне тезисов) в природе художественного сознания.

Существует два типа сознания: *моделирующее* и *рефлেকтирующее*.

Первое способно образно-модельно воспроизводить мир, в бесконечных вариантах и вариациях реализуя свою творче-

скую природу. Такое сознание «мыслит» наглядно-конкретными моделями, и оно призвано не понимать и объяснять, а именно моделировать, т. е. «показывать» целостные, неделимые клубки смыслов, выводимые из моделей-картин.

Второе сознание ничего не создает, оно исключительно анализирует, т. е. умозрительно разлагает всевозможные «модели» на элементы с последующим умозрительным же синтезом. Именно это сознание и «выводит» смыслы из моделей, выявляя их внутреннюю согласованность, доходящую порой до степени концепции.

В «чистом виде» эти два типа сознания не пересекаются, однако в чистом виде они на практике и не существуют. В различной степени одно сознание присутствует в другом. Это возможно потому, что *рефлектирующее сознание возникло на основе моделирующего*. Конкретно-образное мышление с течением времени становилось символическим (символ — уже обобщение целого класса предметов и явлений), символ же, в свою очередь, смог превратиться в нечто себе противоположное: в абстрактное понятие.

Символический образ и понятие — это не просто два различных способа мышления, они выполняют совершенно разные функции. Отсюда — абсолютно разные возможности в отражении и познании мира. Творческий гений может *изобразить* все, не обязательно при этом осознавая и понимая (отдавая себе отчет, т. е. рефлектируя) смысловую логику картин. Интуитивно поставленные в определенную зависимость отношения внутри художественной модели создают впечатление мощи интеллекта. На самом деле — это прежде всего *изобразительно-выразительная мощь*, креативные потенции моделирующего сознания, часто беспомощного в объяснении того, что оно «натворило».

Таковы *гносеологическо-психологические предпосылки* всякого значительного художественного феномена — вопрос, относящийся к философии и психологии творчества. Если иметь в виду специфику моделирующего сознания, можно понять, как

молодой человек сумел интуитивно «постичь» сложнейшие смыслы бытия. Моделирующее сознание подспудно вбирает в себя логику взаимоотношений разных сторон жизни, пропитывается ею, а потом умеет ярко воспроизвести ее. Такое сознание «чувствует» и «ощущает» гораздо больше того, что оно «понимает». Жадно напиваясь картинами и образами, творческое сознание может «взорваться» и породить самые глобальные модели. В этом и состоит отличительная черта художественного слова. (В данном контексте, заметим, школа жизни, пройденная Шолоховым, в определенном смысле стоит многих университетов; именно биография, подобная шолоховской, может выступить непосредственным фактором творческой активности.)

Рефлексивный же комментарий модели уже вскрывает и объясняет как суть изображаемых феноменов, так и суть самого творческого процесса изображения.

Остается добавить, что моделирующее сознание функционирует на базе *психики*, рефлектирующее — *сознания как такового*.

Намеренное (или ненамеренное) смешение таких, казалось бы, академических категорий, как типы сознания, следует расценивать как намеренное (или ненамеренное) запутывание проблемы с последствиями серьезными и вовсе не академическими.

Писатели и поэты неоднократно «проговаривались» по поводу специфики художественного творчества, предлагая ключ к верному истолкованию самих себя. Вот одно из самых впечатляющих и ярких свидетельств:

Стихи растут, как звезды и как розы,
Как красота — ненужная в семье,
А на венцы и на апофеозы —
Один ответ: — Откуда мне сие?
Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты
Закон звезды и формула цветка.

М. Цветаева

«Во сне» — означает: бессознательно, без ведущего участия рефлектирующего сознания. Возможно ли постигать «законы», «формулы» и концепции и при этом как бы не замечать свои «открытия»?

Сон разума — способствует рождению смыслов, к которым разум, монопольный смыслопроизводитель, как бы непричастен?

Вполне возможно, если учесть диалектику взаимодействия разных уровней единого сознания.

Как видим, степень сопричастности разума к художественным концепциям, да и вообще закономерности функционирования художественного сознания — достаточно тонкая материя для того, чтобы привлекать в эксперты всех и каждого и с «наглядной очевидностью» демонстрировать «всем» невозможность того, что не может быть никогда. Апелляция к неискушенному в вопросах психологии творчества сознанию — механизм (в основе которого — трюк), превращающий литературный факт в общественно весомый, «содержательный» миф.

Можно сколько угодно иронизировать по поводу неспособности (или удивительной способности) гения не ведать, что он творит, но факт остается фактом: художник даже уровня и класса Шолохова выступает прежде всего и главным образом как творец, но не как аналитик своего творчества. Насколько корректно в таком случае предъявлять ему вышеприведенную претензию? Может ли сама такая претензия выступать аргументом в споре об авторстве?

Однозначно: не может.

Если такая претензия несостоятельна по существу (а не по субъективно-психологическому ощущению), если «мальчишка» Шолохов, не кончавший университетов, все же мог написать роман тогда вопрос об авторстве следует переводить исключительно в сферу «фактической» (без психоидеологической подоплеки) аргументации. А с фактами справился даже компьютер. Вопрос должен быть снят. Но...

Не было бы у шолоховского вопроса психологического измерения — не было бы и самого вопроса. Он бы просто «провис», не находя опоры в массовом сознании. Иррациональная основа — лучшая почва для «вопросов». Мы имеем дело не столько со спорными фактами, сколько с *мифом*, для возникновения которого всегда необходима аура загадочности, содержащая возможность психологически убедительного «разоблачения» (или, напротив, возвеличивания).

Тут-то закономерно возникает встречный вопрос: кому выгодно?

Всякий общественно сколько-нибудь значимый миф неизбежно превращается в фактор идеологии и политики, и эксплуатацией его начинают заниматься люди так или иначе ангажированные. Именно в этом и ни в чем ином следует искать истоки удивительной живучести «проблемы», которой, при ближайшем рассмотрении, не существует.

Но нет худа без добра: наличие «проблемы» само по себе свидетельствует о том, что мы имеем дело с потрясающим художественным феноменом — феноменом Шолохова.

А к мифам, по большому счету, надо относиться как к неизбежным спутникам всякой национально представительной фигуры, особенно сегодня, когда мифотворчество при фантастической эффективности современных СМИ индустриализировано и поставлено на поток.

Шумные мифы минутся, а «Тихий Дон» останется.

4.2. Культурологический аспект сравнительного литературоведения

Все проблемы сравнительного литературоведения так или иначе упираются в проблему методологии этой литературоведческой дисциплины. А методология, в свою очередь, зависит от специфики предмета исследования. Однако именно в этих опорных звеньях — методологии и предмете исследования — и нет необходимой ясности.

Начать с того, что само название дисциплины достаточно условно и не содержит в себе, как это могло бы показаться на первый взгляд, каких-либо указаний ни на определенные методологические принципы, ни на предмет исследования. Сравнение вообще не может быть ключевой характеристикой научной методологии, поскольку оно является общим принципом, свойственным любой науке. Все познается в сравнении. Поэтому, как заметил Г. Н. Пospelов, «несравнительного литературоведения никогда не было и не бывает». Идея сравнения, сопоставления, классификации — общий исходный момент в становлении любой науки и научного мышления. Но вот основополагающий классификационный признак и соответственно функции сравнений могут быть различны. В компаративистике сравнение с самого начала несло в себе идею такого сопоставления двух объектов, при котором существенные особенности одного находили свое объяснение через сравнение с другим — как с первоисточником, а не как с родственным объектом. Один объект (литературно-художественное произведение, творчество писателя, национальная литература в целом) в принципиальном плане становился условием возникновения другого. Иначе говоря, один порождал другой. Подобные взаимодействия осуществлялись в форме влияния — заимствования (объект — «заимствовал», субъект — «влият»; разумеется, они могли меняться местами). Причем сравнительное литературоведение видело свой предмет исключительно там, где субъект и объект взаимодействия находились в различных национальных литературах. Компа-

ративистика задумывалась как универсальная наука. Ясно, что таким образом абсолютизировались имманентные начала литературного развития, художественная литература рассматривалась не как эстетическая форма общественного сознания, неразрывно связанная со всеми иными (этической, религиозной, политико-экономической и др.) а как особый «самодостаточный» мир, сам по себе становящийся источником собственного развития. Наивность подобной точки зрения очевидна и вряд ли требует серьезного комментария. Нет необходимости углубляться в историю становления сравнительного литературоведения, чтобы понять, что такая узконаправленная сравнительная модель — объявлять первоисточником литературного развития какой-либо инокультурный феномен — не может быть очень эффективной. Источников «влияния» всякий раз оказывалось слишком много (в том числе и в среде «своей» литературы и культуры), и предпочтение одних другим требовало какой-то научно обоснованной методологии. Все это заставляло компаративистику конкретизировать предмет исследования, так как именно предмет исследования диктует методологию (которая, в свою очередь, проясняет сущность предмета).

Вопрос стали ставить следующим образом. Во-первых, влияния могли быть как инокультурными, так и своими, родными. Отдавать в ведение сравнительного литературоведения только международные литературные контакты, а все прочие оставлять «несравнительному», было искусственным расчленением целостного объекта исследования. Изучать ведь надо не контакты сами по себе, а степень их влияния на художественную (и духовную) специфику произведений. Компаративистика же изначально формировалась как научная дисциплина, которая занималась не всеми проблемами генезиса литературных произведений (и — шире — литературных явлений) в комплексе, а лишь одним источником генезиса, а именно инонациональными, инокультурными воздействиями. Во-вторых, заговорили о различных уровнях влияния. По-

сколько произведение является одновременно и «феноменом идей», и «феноменом стиля», влияния (и заимствования), соответственно, могут быть различной природы: идейные и стилевые (последние — в расширительном смысле, так как сюда часто включают проблемы жанра и даже рода). Очень скоро выяснилось, что идейные влияния могут не затрагивать специфики стиля и наоборот. Примеров, подтверждающих это, сколько угодно. Сошлемся на хрестоматийные. Пушкин свидетельствовал, что трагедию «Борис Годунов» он «расположил ... по системе отца нашего, Шекспира». Имелась в виду исключительно архитектоника: разбивка пьесы на 23 сцены. Как видим, речь идет именно о формальном, стилевом влиянии, но ни в коем случае не об идейном. Еще пример: Солженицын признавался, что во многом заимствовал свой энергичный, динамичный синтаксис из прозы Замятина и Цветаевой. Именно синтаксис, никак не связывая его с системами идей названных писателей. Пример иного рода: Л.Н. Толстой, как известно, испытал влияние определенного комплекса идей Руссо. Подчеркнем: идей — вне их соотносительности с какими-либо творческими (эстетическими) принципами. Толстой воспринял и развил антитезу натурно-патриархального (интуитивного, «нерассуждающего») типа духовности и духовности урбанистического (рационального, рассудочного) типа.

Сама постановка вопросов свидетельствует о том, что сравнительное литературоведение, по существу, до сих пор не вышло из стадии своего формирования, и проблема специфики предмета исследования и соответственно методологии не имеют пока сколько-нибудь приемлемого научного обоснования. Итак, прежде всего предмет компаративистики требует максимальной и строгой конкретизации. Оба вышеобозначенных аспекта предмета исследования требуют научного комментария (оба, кстати, представляют собой разные стороны одной медали). Вначале следует определиться, как совмещать изучение духовно-содержательных и собственно эстетических моментов в литературе.

Это — центральная проблема всего литературоведения. И без решения этой проблемы компаративистика не может продвигаться дальше ни на шаг. Сегодня уже невозможно рассматривать мир идей произведения и его поэтику изолированно. С точки зрения современного литературоведения, интерпретация идей, минуя эстетический анализ, интерпретация, не нуждающаяся в нем и выходящая непосредственно на идеи, — это не только колоссальное обеднение художественного произведения, но и, по существу, подмена предмета исследования. Интерпретация необходима в той мере, в какой она доказательно подкрепляет эстетический анализ, последний, в свою очередь, не самоцель, а «инструмент» для квалифицированной интерпретации. Интерпретация представляет собой не что иное, как видение моментов связи и перехода одной формы общественного сознания в другие. Граница между литературоведением и философией, психологией, этикой, эстетикой прозрачна, условна. Однако в интересах истины важно не потерять свой предмет исследования, важно видеть момент взаимоперехода. Компаративистика как раз и акцентирует момент разомкнутости художественного произведения в мир, позволяет видеть произведение, да и творчество писателя в целом, не только в рамках национальной литературы, но и в качестве субъекта регионального и — шире — мирового литературного процесса. Здесь компаративистика смыкается с эстетикой и культурологией и, собственно, переходит в них. В исследовании проблем художественности литературного произведения нет ничего специфически компаративистского.

Что касается предпочтения исключительно международных литературных контактов, то все зависит от того, в каком контексте рассматривать этот вопрос. Если речь идет об абсолютизации межлитературных контактов, то это неприемлемо (с точки зрения целостного подхода к произведению). Если межлитературные контакты рассматривать лишь как группу факторов влияния (каждый раз различную по значению), то в этом случае изучение контактов всецело оправдано.

Итак, проблема генезиса литературного произведения в полном объеме не является непосредственно проблемой компаративистики. Как «идеи» формируют «стиль» произведения (и наоборот), как идеи влияют на идеи, а стиль на стиль — эти проблемы выходят далеко за рамки компаративистики; вместе с тем изучать процессы «влияния» и «заимствования», не имея представления о природе художественного произведения, — невозможно. Поскольку произведение целостно, в нем надо видеть совокупность факторов влияния: личностных, национальных и межнациональных — с одной стороны, а с другой — духовных и эстетических. По сути, возникновение сравнительного литературоведения — это признание важности именно инокультурных факторов формирования эстетической парадигмы произведения.

Изучение межлитературных контактов в контексте личностном и национальном, духовном и эстетическом размывает предмет исследования — вплоть до его исчезновения. Где же начинаются и заканчиваются границы сравнительного литературоведения?

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 членению. Основой методологии сравнительного литературоведения должно стать сопоставление не систем и тем более не элементов систем, а целостных, неделимых, не поддающихся локализации уровней целого — художественных произведений, творчества художника в целом, историй отдельных национальных литератур, межлитературных общностей, в совокупности составляющих целостность иного порядка — мировую литературу. Именно потому, что мы имеем дело с целостными объектами, предметом компаративистики не могут быть

взятые сами по себе «истории идей» или истории «миграций» сюжетов, мотивов и т. д.; прежде всего предметом должна стать сама логика развития национальных литератур и тенденции развития мировой литературы с учетом максимума разнонаправленных факторов.

Вместе с тем стало приходить осознание того, что целостности могут быть различной природы — в частности, они могут быть не только эстетическими, но и духовными. Это разные типы целостностей и изучать их должны разные науки. Что касается сравнительного литературоведения, то оно должно заниматься вопросами литературы т. е. так или иначе вопросами эстетической специфики словесно-художественных произведений. Речь идет, если угодно, о трансформации сравнительного литературоведения во вспомогательную литературоведческую дисциплину, ведающую локальными (но и без какой бы то ни было абсолютизации) вопросами межлитературных контактов — всегда с эстетическим уклоном. Исследование же духовных контактов, имеющих всегда опосредованное отношение к художественной продукции, — это предмет культуроведения. Можно было бы сказать — сравнительного культуроведения, однако культуроведение, к счастью, не делится пока на сравнительное и несравнительное.

Такое четкое и недвусмысленное разграничение в объекте исследования духовно-содержательной и собственно эстетической сторон может вызвать возражение: разве духовное не является основой эстетического, разве поддается умозрительному расчленению тот симбиоз, который мы называем художественным произведением?

Да, духовное является необходимым условием возникновения эстетического, одно без другого просто не существует. Но это вовсе не означает, что изучая произведение, надо рассматривать разные его аспекты как самостоятельные объекты исследования, постигать художественное произведение — значит обнаруживать, как духовно-содержательные принципы

оборачиваются эстетическими или иначе, как метод «программирует» стиль. Таким образом, в искусствоведении, в том числе литературоведении, акцент в изучении целостности смещается с духовного на эстетический план (мы видим, как глубина содержания оборачивается виртуозностью стиля), а в культуроведении эстетическое интересует нас как форма проявления духовности наряду с иными социально выработанными формами: философией, правом и т.д.

В заключение отметим, что плодотворность контактов сравнительного литературоведения и культурологии будет зависеть от того, насколько успешно будут разрабатываться вопросы художественной аксиологии, вопросы объективности духовных ценностей (в том числе моральных и интеллектуальных), вопросы цели и смысла истории, прогресса (в том числе художественного) и т. д. Иначе говоря, речь идет о фундаментальных вопросах всех гуманитарных дисциплин. И сравнительное литературоведение по-своему должно включиться в разработку именно этих основополагающих проблем, должно видеть и осознавать их и как свою сверхзадачу.

Глава 5. НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

5.1. 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 имеется в виду под национальным, и, во-вторых, как следует понимать произведение, какова его природа. Поскольку в данном случае нет возможности подробно рассмотреть круг вопросов, относящихся к проблемам художественного произведения, ограничимся несколькими замечаниями. Обозначим лишь опорные моменты в понимании природы литературно-художественного произведения:

1. Художественное произведение мы рассматриваем как неразложимую на составные элементы *целостность*. Вместе с тем целостность может быть познана как *многоуровневость* как система, состоящая из элементов. Это означает, что каждый уровень (или элемент) произведения невозможно локализовать, сквозь него «просвечивают» все остальные уровни произведения. До конца уровень может быть понят только тогда, когда будут выявлены связи его со всеми остальными уровнями произведения.

2. Сам феномен целостности возможен потому, что он существует в образной форме. *Образ* предполагает «чувственное восприятие идей», т. е. он воспринимается одновременно психикой и сознанием личности. Образ — это уникальный способ производства, хранения, передачи и восприятия художественной информации, выработанный людьми, это специфически «человеческое измерение».

3. Содержание образа всегда — *концепция личности*, характеризующаяся определенным мировоззрением.

4. Личность есть «внутренняя социальность» (М. М. Бахтин), продукт общественных отношений. Личность — «центр духовных актов» — вписывается в окружающую ее

социальную среду при помощи *характера*. Характер формируется личностью и сам формирует ее.

Перейдем к рассмотрению национальной проблематики произведения. Прежде всего отметим, что 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, вненационально. Вненациональной является также способность к образному и рациональному 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, 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 они воспроизводятся в литературе?

Посредством образной концепции личности. Личность, будучи индивидуальным проявлением общечеловеческой духовности, в значительной степени приобретает индивидуальность как национальную характерность. Национальная самобытность — 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 лично-

сти. Природа образа и природа национального как бы срезовали: и тот, и другое воспринимаются прежде всего чувственно и являются целостными образованиями.

Что же конкретно в структуре литературного образа является содержательностью и материальным носителем трудноуловимого национального духа?

Материал для лепки «духа», т. е. арсенал поэтических образных средств, заимствовался человеком из среды обитания. 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. Впоследствии, когда эстетическое сознание приобрело высоко развитые 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.

Но специфику образной ткани еще нельзя считать основой национальной содержательности. Национальное, присутствующее в том числе индивидуальному сознанию, является ничем иным, как формой «коллективного бессознательного» (К. Г. Юнг).

Юнг в своей концепции «коллективного бессознательного» и его «архетипах» максимально близко подошел к тому, что может помочь разобраться с национальным в художественном произведении. Приведя олова Г. Гауптмана «быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало праслово», Юнг пишет: «В переводе на язык психологии наш первейший вопрос должен гласить: к какому праобразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?»

Если нас, литературоведов, будет интересовать национальное в произведении, наш вопрос, очевидно, будет сформулирован идентично, однако с одним неизменным дополнением: какова эстетическая структура этого образа?

Основу коллективного бессознательного составляет прообраз или архетип. Он лежит в основе типичных ситуаций, действий, идеалов, мифологических фигур. Архетип констатирует однотипность переживаний, повторяющихся у бесконечного ряда предков, общую логику и результат переживаний. Это даже не сами переживания, а их канва, матрица, предвидение того, чем все закончится. Поэтому мы легко откликаемся 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).

Приведем примеры. В русской литературе XIX в. одним из основных архетипов является фигура «лишнего» человека, созерцателя, ориентированного не на практические действия. Другой 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.

Можно сделать более смелое обобщение: основу практически любого характера в литературе составляет тип (морально-социальный) и даже маска, являющаяся основой типа. За самым сложным, самобытным сочетанием психологических свойств всегда сквозит типаж. Поэтому неудивительно, что самые простые мифологические или сказочные мотивы могут «аукнуться» в сложнейших художественно-философских полотнах новейшего времени.

Теперь рассмотрим вопрос о национальной идентификации произведений. Относительно самостоятельными в произведении могут быть и менталитет, и воплощающий его образ-

ный ряд (так называемая внутренняя форма произведения), и язык, воплощающий образы (внешняя форма). Автономность менталитета относительно образной ткани ощутима, например, в «Хаджи Мурате» Толстого. Однако подобные случаи достаточно редки. Значительно чаще менталитет и образы нераздельно слиты. В своем единстве они могут «отслаиваться» от языка, демонстрируя относительную независимость. С этим трудно спорить. Существуют англоязычная, испаноязычная и другие литературы — литературы разных народов и наций на одном языке. С другой стороны, национальный менталитет можно выразить на разных языках. Наконец, существуют произведения (например, Набокова), которые вообще сложно поддаются национальной идентификации, так как они лишены сколько-нибудь ощутимой национальной идеологии.

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.

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, это уже особая модификация белорусского менталитета. Писатель, избирая язык, вне зависимости от своего желания актуализирует культурные пласты, стоящие за этим языком. Художественное слово никогда не выполня-

ет просто номинативную функцию. Любое такое слово воскрешает прообразы, национальное «коллективное бессознательное», это слово отягощено мириадами ассоциаций, которые в художественном тексте выполняют — не могут не выполнять! — смыслообразующую роль. 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 произведений: по языку или по менталитету — представляется схоластическим, спекулятивным. И менталитет, и образность, и художественное слово — это разные стороны единого «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. Как представляется, фактор языка, будучи не главным в передаче национальной самобытности, является определяющим в смысле отнесения произведения к той или иной национальной литературе (понятие национальной литературы в данном случае может быть дополнено понятием англо-, немецкоязычной литературы и т. д.). 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 про-

странство, 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.

Мы далеки от мысли дать рецептурную схематизацию на все случаи жизни, а лишь обозначили закономерности, которые в разных культурно-языковых контекстах могут проявить себя по-разному. Становление белорусского самосознания на польском языке имеет свои особенности. Возможно, истоки каких-то белорусских национальных 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 польский. Считать же произведения польских писателей белорусской литературой представляется очевидной натяжкой. Правильнее рассматривать эти произведения как *фактор*, влияющий на развитие белорусской литературы.

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. (В данном случае нет возможности остановиться на доказательстве этого тезиса: это потребует изложения теории художественной аксиологии.)

Вся сложность вопроса заключается в том, что эстетическое восприятие нерасчленимо. Невозможно оценить «кра-

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

Неудивительно, что на каждом шагу происходит подмена критериев художественных — национальными, или, во всяком случае, неразличение их. Великие произведения становятся национальными достояниями не столько потому, что они выражают национальный менталитет, сколько потому, что этот менталитет выражен высокохудожественно. Само по себе наличие (или отсутствие) национального момента в произведении еще не свидетельствует о художественных достоинствах и не является непосредственным критерием художественности. То же самое можно сказать и о критериях идеологических, нравственных и т. д. Невозможно отбросить эти суждения без риска впасть в герменевтическую крайность при оценке произведения и забыть о его фундаментальном признаке — целостности.

Национальное в литературе во всей полноте может открыться только в эстетических **переживаниях**. **Научный анализ** художественной целостности как **системы** не позволяет адекватно воспринимать «национальный потенциал» произведения.

Внерациональное, психологическое постижение национального кода произведения — сложнейшая проблема социологии литературы. Уже сама по себе актуализация коллективного бессознательного играет огромную роль в жизни наций, служит средством самоидентификации (хотя может работать и на «комплекс превосходства»). Великие художники становятся символами наций — это убедительно свидетельствует о неразрывной связи национального с художественно значимым.

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

Глава 6. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

6.1. Методология целостного анализа литературного произведения

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.

По отношению к художественному произведению (в том числе и прежде всего — к словесно-художественному) дискуссионными на сегодняшний день являются и то, и другое. Отсутствие хоть сколько-нибудь общепринятой методологии в сфере науки о литературе не может не наводить на размышления. Еще вчера тотально господствующее марксистское литературоведение было, как мы помним, излишне идеологизированным. Именно это вменялось ему в вину как коренной методологический порок. Сегодня, казалось бы, проблема должна заключаться не в том, чтобы сменить идеологическую парадигму, а в том, чтобы в принципиальном плане развести науку и идеологию. Здесь-то и выяснилось, что многие готовы лишь к замене старых, обветшавших идеологических доктрин на новые — демократические, общечеловеческие, национально-возрожденческие и т.д. На смену изжившим себя идеологическим критериям как таковым приходят новые — столь же идеологические.

Есть, правда, и альтернатива «идейному» литературоведению. Мы имеем в виду формалистически ориентированные школы и концепции, которые озабочены собственно эстетическими аспектами художественных феноменов. Однако и эта альтернатива сегодня оказалась сильно скомпрометированной в научном плане: мало кто конструктивно оспаривает крае-

угольный постулат, согласно которому искусство является формой общественного сознания. Иными словами, мало кто ставит под сомнение взаимообусловленность реальной действительности и ее эстетического отражения.

Итак, исходные позиции в литературоведении (и в главном его разделе — теории литературы, которая и «отвечает» за методологию) остались, по сути, прежними. С одной стороны, художественное произведение рассматривается как «феномен идей», как проблемно-содержательное образование, которое, будучи образным по природе, требует рационализации: абстрактно-логического, научного комментария (т.е. 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. (Интерпретация, как правило, далека даже от субъективной рационализации; в основном интерпретация носит образно-эссеистический характер, нацеленный на оригинальное выражение оригинального впечатления от прочитанного. Такая поверхностная «литература по поводу литературы» доминирует в практике современного литературоведения.) Ясно, что «смыслы реальности», породившие художественное произведение, оказываются актуальнее самого произведения.

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 примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых в известной степени состоятельна. Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного слож-

нее, 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», 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. Такая концепция существует, и условно обозначить ее можно как *целостный эстетический подход к художественному произведению*. По существу, на наших глазах происходит формирование и становление, возможно, наиболее оригинальной и перспективной на сегодняшний день литературной теории. К этой теории и хотелось бы привлечь внимание читателей.

Эстетическое и *духовное* неразделимы. Духовное — это, если угодно, суммарная характеристика того идеального содержания, которое непосредственно несут в себе образы искусства. Невозможно изъять из искусства духовное начало и оставить нечто собственно эстетическое. 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. Однако каким образом осуществляется эстетизация духовности в словесно-художественной форме?

Духовность как интеллектуально-эмоциональный комплекс идей и ощущений не может быть передана непосредственно в *стиле*, потому что стиль только «закрепляет» (оформляет) осмысление и оценку, но не производит ее. Упорядочивание духовного содержания, его конкретизация, придание ему определенного мировоззренческого лица (персонафикация содержания) не является функцией стиля. Ответст-

венным за «духовную работу» в искусстве является *метод*. Это именно его прерогатива и функция. Метод не является собственно эстетической характеристикой произведений искусства, как это иногда себе представляют. Метод в искусстве — это духовная основа эстетического. И в таком качестве он обязателен для любого вида искусства, в том числе литературы. Таким образом, метод — это мостик (внутренняя форма) от духовности определенного типа (в искусстве всегда воплощающейся в форме *концепции личности*) к стилю. Или по-другому: метод — это фактор стиля. Между методом и стилем существуют промежуточные стратегии художественной типизации (как характеристики типа художественной целостности): в первую очередь — родо-жанровые. Сильно упрощая формулу произведений искусства, можно выделить следующие основные структурные звенья: концепция личности — основная стратегия художественной типизации (метод) — блок иных стратегий художественной типизации (род, мета-жанр, жанр) — стиль (характеристика типа организации художественного целого).

Так духовное опосредованно программирует стиль, а эфемерная красота, виртуозность последнего являются на самом деле обратной стороной духовности. В выявлении и тщательной детализации указанной принципиальной взаимосвязи и заключается суть нового — целостного — взгляда на художественное произведение. Очень сложно понять, как разные уровни, аспекты единой реальности (эстетический, этический, философский и др.) «прорастают» друг в друга, взаимно отражаются и взаимообуславливаются. Но целостная методология предлагает именно такой, интегративный подход. Как же научно отразить неделимый симбиоз (своеобразную «вещь в себе»)?

Если до сих пор каждый срез, плоскость целостного объекта исследовались изолированно, то теперь они осознаются как *момент целостности*, которому присущи все свойства целого. «Чистые» характеристики отдельного каче-

ства 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. Таким образом, главным объектом исследования становится художественное произведение, взятое в ракурсе собственно эстетическом, который обусловлен внехудожественными факторами.

Но целостность невозможно обмежевать рамками художественной модели; сама модель — лишь момент целостности иного уровня и порядка. Поэтому 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 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.

6.2. Культурный архетип лишнего человека (роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в свете целостного анализа)

1

Человек — велик.

Человек — комичен.

Человек — трагичен.

Велик — благодаря разуму, который выделяет и отделяет человека от природы. Человек становится венцом творящей природы, ибо только ему дано с помощью сознания познать ее законы.

Комичен — вследствие своей фатальной подвластности природе, реализующей свое царственное воздействие на человека с помощью психического, чувственно-эмоционального (внесознательного) управления, базирующегося на инстинктивных программах.

Трагичен — потому что вынужден носить в себе создавшие его непримиримые начала: величие и комичность, вынужден примирять два разрывающих его полюса, несмотря на то что не в силах сделать это.

Человек — целостен: велик, комичен и трагичен одновременно. Но по-разному. Разница заключается в том, хватает ли у него величия (способности осознавать), чтобы разглядеть свою реальную силу и слабость, или он мистифицирует, комически искажает столь же реальную зависимость от «сверхестественных» «сил зла». Видеть свою комическую изнанку, осознавать себя как часть природы — тоже один из признаков величия. Быть нерассуждающим рабом природы, смиренно подчиняться тобой же со страху выдуманному богам и смирение это лицемерно ставить себе же в заслугу — вот высшая степень комизма.

Соответственно, трагизм, духовное родовое пятно личности, также приобретает величественный или комический оттенок.

Такова одна из современных версий о духовной сущности и структуре личности — версия, вобравшая в себя по кру-

пицам все наиболее жизнеспособное в духовном плане, создававшаяся веками и поколениями лучших умов человечества. Думаем, есть все основания считать Пушкина Александра Сергеевича одним из тех, кто чувствовал и понимал глубину и величие этой версии и сотворил один из самых ее впечатляющих художественных вариантов.

2

В 1827 году, размышляя о феномене художественного «сплава» и составляющих его компонентах (следовательно, в определенном смысле — о природе художественного творчества), Пушкин замечает:

«Есть различная смелость: Державин написал: «орел, на высоте паря,» когда счастье «тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло».

Описание водопада:

Алмазна сыплется гора
С высот и проч.

Жуковский говорит о боге:

Он в дым Москвы себя облек...

Крылов говорит о храбром муравье, что

Он даже хаживал на паука»¹.

Далее, приведя характерные примеры из Кальдерона и Мильтона, иллюстрирующие ту же мысль, Пушкин обобщает: «Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические»².

Еще один род смелости — употреблять до того не введенные в литературный оборот слова — Пушкин оценивает следующим образом: «Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!»³.

Наконец, гениальный поэт, выступая в данном случае как безупречный аналитик, подводит итог: «Есть **высшая смелость** (здесь и далее в цитате выделено мной. — А. А.): смелость **изобретения**, создания, где **план обширный** объемлется творческою мыслию, — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе»⁴.

Итак, Пушкин различает смелость стилевую, новаторство образно-поэтического порядка, и смелость («высшую смелость») собственно содержательную, восходящую к более или менее развернутым представлениям о концепции личности. «Изобретение», «план обширный» — это не что иное, как порожденная творческой мыслью новая, гениально обобщенная до степени типа духовная программа. Причем приоритет духовно-содержательного компонента творчества, недвусмысленно выделенный Пушкиным, является для него не беглым замечательным эпизодом, а тщательно продуманной, принципиальной позицией. Это подтверждается и другими мыслями Пушкина, высказанными в разное время и по разным поводам. «Что такое **сила** (здесь и далее в цитате курсив Пушкина. — А. А.) в поэзии? сила в изобретении, в расположении плана (т. е. в концепции личности. — А. А.), в слоге ли?» «**Гомер** неизмеримо выше Пиндара; ода, не говоря уже об элегии, стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира — все более ее требуют творчества (*fantaisie*) воображения — гениального знания природы. Но **плана** нет в оде и не может быть; единый план «Ада» есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в «Водопаде», лучшем произведении Державина?

«**Ода** исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого»⁵. Речь, конечно, не о трактовке Пушкиным проблемы, традиционно обозначаемой как соотношение содержания и формы. Слишком общие высказывания мало что прояснят в этом смысле. Однако слова поэта-теоретика существенны в другом отношении (тогда, правда, они не несли того дискуссионного подтекста, который актуализировался в наше время, когда искусс-

во вздумало начинаться «там, где кончается человек»): у него нет сомнений, что художественная ценность произведения тем выше, чем более значима его духовная подоплека, ставшая предметом художественного исследования.

Именно внеэстетическая проблематика требует «единого плана», который следует понимать, конечно, не как собственно эстетический план, некую композицию в себе, как такую — а как отражение сопрягаемых мировоззрений героев, упорядоченную систему ценностей, организованную в иерархию. Создание подобной иерархии (единого плана) и требует «постоянного труда». Пушкин прекрасно отдавал себе отчет в том, что «истинно великое» может быть только по-человечески великое, но никогда — как собственно эстетическая, поэтическая смелость.

Работать, творить — значит прежде всего мыслить. Глубиной мысли измеряется духовная и творческая зрелость. Такой вывод находит подтверждение и в наблюдениях над собственным творчеством. Вот, в частности, строки из письма к Н. Н. Раевскому-сыну, свидетельствующие о чуткости Пушкина к «смутному» моменту превращения проблемы духовной в собственно творческую (письмо относится ко времени работы над трагедией «Борис Годунов» — произведению, в основу которого положен «план», плод собственного постижения философии власти): «Я пишу и *размышляю*. Большая часть сцен требует *только рассуждения*: когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что *духовные силы мои достигли полного развития*, я могу творить» (выделено мной — А, А.)

Попробуем с этих позиций взглянуть на роман в стихах «Евгений Онегин» и ответить на ряд вопросов: чем определяется его никем не оспариваемое «истинное величие»? Есть ли в нем «высшая смелость» — смелость «изобретения», творческий подвиг, реализовавшийся в «едином плане», и в чем, наконец, суть этого плана?

Почему в качестве «теста» на духовную и художественную зрелость избран именно «Евгений Онегин»?

Расчленение пушкинской творческой биографии на три этапа, три семилетия (ранний — 1816-1823; зрелый — 1823-1830; поздний — 1830-1837) является в значительной мере условным⁷. Вместе с тем центральное место «Евгения Онегина», работа над которым хронологически совпадает со «зрелым» семилетием, в творческой и духовной судьбе поэта не вызывает сомнений. «Запечатлевшая *процесс формирования пушкинской картины мира* (здесь и далее в цитате выделено мной.— А. А.), эта книга стала бесспорно вершинным явлением национальной поэзии, и в то же время она заложила основы и дала своего рода *программу русского классического романа* как центрального жанра нашей литературы; она в сжатом, свернутом виде *предвосхитила основные узлы человеческого проблематики* этой литературы (...). Не будет ничего удивительного, если со временем обнаружится, что в «Онегине» — заведомо исключающем возможность прямого следования его неповторимой «традиции» — содержится тем не менее также и *программа русского литературного развития в целом* (...)»⁸.

Роман в стихах «Евгений Онегин» и будет интересовать нас именно в данном, исключительном своем качестве — в качестве «программы русского классического романа», а также «программы русского литературного развития в целом». Основопологающее начало «программы» сосредоточено в «пушкинской картине мира», в которой особым образом проинтерпретированы «основные узлы человеческой проблематики». Иначе говоря, Пушкин четко сформулировал (настолько четко, что в характере постановки проблемы содержалось потенциальное решение), а затем и «решил» проблему, творчески воплотил, «изобрел» свой «план», «картину мира», внутренне согласованную систему духовных ценностей в форме художественной модели. Познать же образную модель в отношении ее «истинного величия» можно только одним способом: рационально-логически «разложить» ее, выявить сущностное ядро.

К сказанному следует добавить, что уникальность «Онегина», где, словно в зерне, в «свернутом виде» была заложена логика пути одной из немногих величайших литератур мира, видится еще и в том, что общекультурное его значение выходит далеко за рамки национальные или, если угодно, цивилизационные (России как цивилизации). Духовно-эстетический масштаб романа, его совместимость с разноуровневыми, разноплоскостными, разнородными измерениями и точками отсчета, его предрасположенность к любой конструктивно, жизнеутверждающе ориентированной ментальной программе — его, коротко говоря, целостная природа, открытая законченность, которая является одновременно моментом целостности иных уровней и порядков (а потому способная репрезентировать свойства универсума) — требует многопланового контекста. «Евгений Онегин» — это явление и поэтики (стиля), и национального самосознания, и духовно-психологических архетипов *homo sapiens*'а, и спектра нравственно-философских смыслов, и «тайной» личной свободы, и явной общественной необходимости — и т. д. и т. д. Взаимные метастазы макро- и микроуровней с трудом поддаются умозрительному расчленению.

И тем не менее мы, в свою очередь, попытаемся рассмотреть «Онегина» в таком ракурсе, который дает возможность обнаружить «зерно» целостного произведения, ту «программу программ», которая определила духовный состав и поэтическую структуру (в широком смысле — форму) романа в стихах и, далее, заложила потенциал эффективного воздействия на все стороны и уровни личного и общественного сознания.

3

Пушкин счел необходимым предпослать роману эпиграф, в котором заинтересованный читатель мог бы отыскать много любопытного: «Проникнутый тщеславием, он обладал еще той особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и

дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого».

Из частного письма (франц.)⁹

Во-первых, он написан по-французски — на языке страны, славящейся своей рациональной культурой и высоко чтущей ее. Во-вторых, прозаический отрывок пронизан анализом, направленным на выявление неоднозначного характера соотношений разных, даже противоположных качеств и свойств личности: *тщеславие* в сочетании с особым рода гордостью (следствие *чувства превосходства*, быть может *мнимого*), порождающей *равнодушие* в оценке своих как *добрых*, так и *дурных* поступков. Перед нами образец того, что можно назвать вмешательством ума в дела сердечные или, как выразится чуть ниже романист, «ума холодные наблюдения». Иначе говоря, смысловой подтекст отрывка основан на разведении функций «ума» и «души». В-третьих, важно, чтобы сочиненный эпиграф был якобы извлеченным из *частного письма*, что свидетельствует об исключительном внимании автора к частной, лично ориентированной жизни (своеобразному культу *личности*), единственно достойной просвещенного интереса читателей. В-четвертых, отметим духовную доминанту анонимно разбираемой анонимной личности (но по закону художественного сцепления ситуаций, эпизодов и фрагментов переносимой на героя одноименного романа): *чувство превосходства*. Выделенность, суверенность личности — вновь на первом плане. В-пятых, предпослание французского текста русскому роману наводит на целый ряд «сопоставительных» ассоциаций, среди которых выделим погружение «Онегина» в общеевропейский культурный контекст, связывающий главного героя частными, глубинными нитями с духовным климатом эпохи (эти ассоциации будут поддержаны и развиты в романе: вспомним, например, круг чтения, формировавший духовный кругозор Онегина, Татьяны, Ленского).

Следующее за эпиграфом посвящение П. А. Плетневу («Не мысля гордый свет забавить...») закрепляет обоснованность противостояния личности («души прекрасной», способной оценить «поэзию живую и ясную», «высокие думы и простоту») и «гордого света». Несмотря на то что «ума холодные наблюдения» и «сердца горестные заметы» подаются как не вполне достойный «залог» «души прекрасной, святой исполненной мечты», у читателя возникает двойственное впечатление: наблюдения и заметы вряд ли порадуют целеустремленную, пристрастную «душу» прежде всего своей непредвзятостью; тем не менее автор не стремится разделить высокие, но, очевидно, иллюзорные идеалы, а отдает предпочтение реальной жизни. «Пристрастному» («рукой пристрастной прими»), субъективному автор сознательно противопоставляет холодную беспристрастность, объективность. Вновь мы сталкиваемся с размежеванием, характерным для эпиграфа: «хотел бы я» разделить мечты и иллюзии с прекрасной *душой*, но ум (на основании «сердца горестных замет») заставляет видеть реальность такой, какова она есть. Душа приукрашивает жизнь (из лучших, надо полагать, побуждений), обитает в мире миражей, а ум адекватно отражает жестокую реальность, развенчивая (тоже из лучших побуждений: из уважения к истине) «святые мечты», жить с которыми, возможно, и приятно, но которые не соответствуют действительности.

Установка персонажа, которого принято называть «образ автора», вполне ясна. Характеризуя свой «залог» (роман) как «собрание пестрых глав», повествователь комментирует далее пестроту, понимая ее как разнородность (глав — «полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных»), спаянную тем не менее («собрание» глав) наблюдениями. Пестрый контекст необходим, чтобы одну, мировоззренчески весьма значительную фигуру, выросшую из «пестроты» и вступившую с ней в много-сложные отношения, показать всесторонне. Такую установку следует оценить как диалектическую, способствующую созданию многоуровневой целостности произведения.

Все указанные смыслы, смысловые цепочки и узоры, складывающиеся в *смысловую тенденцию*, обнаруженную в самом начале романа, можно было бы считать достаточно произвольными, если бы они не были актуализированы и детерминированы более общим, концептуальным контекстом всего произведения (именно на это ориентирует нас *методология целостного анализа*¹⁰). В эпиграфе или посвящении — моментах целого — ощутима логика всего целого. В этой связи интересно отметить еще один штрих: «наблюдения» и «заметы» сам автор относит к возрасту, который называет «незрелыми и увядшими летами». Итак, «образ автора» (который, думается, в данном произведении в равной мере можно считать как лирическим героем, так и повествователем) поделился чрезвычайно ценной информацией: будущая мировоззренческая концепция и модель жизни — плод «незрелых», но уже «увядших» лет. Если незрелость поражена недугом увядания следовательно, лирический герой духовно весьма близок Онегину, чья мировоззренческая траектория недвусмысленно очерчена в этих оксюморонных эпитетах (все это потом в полной мере подтвердится в романе).

Речь, конечно, не о том, что перед нами духовные близнецы или двойники. В дальнейшем повествователь специально подчеркнет недопустимость и ошибочность отождествления, которое значительно обеднило бы роман, лишив его перспективы, восходящей к категории высшей авторской нравственно-философской нормы:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

В чем-то они даже антиподы. Однако безвременно увядшие лета — слишком прозрачный намек, чтобы им пренебречь. Духовное родство (родство по недугу) — это, с одной стороны, свидетельство типичности, невыдуманности Онегина, а с другой — залог глубокого, заинтересованного духовного исследования (как себя самого: есть личный мотив, личный интерес). Принцип па-

раллельного героя — чрезвычайно ёмкий художественный принцип, очень удачно использованный Пушкиным.

Указанный мотив родства имеет и еще одну сторону. Пушкин сознательно и дерзко размывает грань, отделяющую личность писателя от личности вполне условного героя — «образа автора». В определенном смысле Пушкин делает себя (точнее, представление о себе, основанное на субъективной самооценке) почти персонажем художественного произведения. Тем самым он подчеркивает условность границ между жизнью и литературой.

Такой демонстративно обнаженный вариант — достаточно редкий случай для классической литературы. На это способны только те, для кого главное в жизни — не литература, а *жизнетворчество*, отраженное в литературе.

Таким образом, Онегин становится модификацией того духовного типа, который воплощен и в образе автора, и, отчасти, в *жизнетворчестве* самого реального Пушкина. Эти ипостаси взаимно отражаются, подчеркивая и обогащая разнонаправленность тенденций, составляющих суть их базового архетипа. Онегина необходимо рассматривать и в данном «однородном», архетипическом контексте — в этом также проявляется свойство целостности, присущее взаимосвязанным обществу, личности, художественному произведению.

Между прочим, в проекции *жизнетворчества* на литературу (уже новейшую литературу, с богатейшей культурой взаимодействия и взаимообогащения духовного и эстетического) заключается смысл одной из заложенных Пушкиным «программ русского литературного развития в целом».

4

Познание художественной целостности предполагает не просто многосторонний, многоаспектный аналитический обзор, но выявление внутренне упорядоченной, многоуровневой структуры (так сказать, познание законов органического взаимосочетания и взаимосочленения горизонтальной струк-

туры с вертикальной). Смысловой центр (художественное ядро) разворачивается на всех остальных уровнях (содержательных и поэтических), и познание их специфических функций и свойств есть одновременно познание этого «ядра».

Что же считать таким ядром в произведении (или, что то же самое, что составляет сердцевину творческого метода писателя)?

Ответ на этот вопрос во многом содержится уже в первой главе, которая по отношению ко всему роману является тем же, чем роман — по отношению к русской литературе: именно здесь обнаруживается смысловой генетический код, семантический первотолчок, зерно концепции (зерно метода). «Первотолчок» этот облечен в явление, которое обозначено как «недуг», или, по другому, внутреннее, экзистенциальное, как сказали бы сейчас, противоречие. Проще говоря — мировоззренческий кризис. Какова природа этого противоречия («русской хандры»), какие противоположные начала в сознании и душе Онегина вступили в конфликт — этот вопрос станет главным для всего романа.

Намеки-сигналы, тревожные предвестники (или отголоски: это как посмотреть) конфликта в форме своеобразных смысловых вкраплений можно обнаружить уже в эпиграфе и посвящении. А далее — последовательно и целенаправленно раскрывается «странное», т. е. противоречивое, не поддающееся идентификации в рамках одномерной логики, поведение героя и отношение к нему повествователя, непосредственно подводящие к «недугу» и по закону диалектической (целостной) обусловленности сами чреватые этим недугом.

Странный — ключевое для оценки героя слово. В самом конце романа, расставаясь с Онегиным, автор концентрирует свое отношение в итоговой характеристике:

Прощай и ты, мой спутник странный ...

Едва успел читатель освоить элегантно оброненный полунамек на родственность душ (см. посвящение), как тут же

он должен как-то совместить авансом возникшую полусимпатию к герою с отношением, вызванным почти неприкрытым цинизмом, которым проникнут весь первый (и единственный в романе) внутренний монолог Онегина (I строфа 1-й главы).

Как только воспринимающее сознание «приходит в себя» и вырабатывает адекватную оценку цинизма с гуманистической нравственностью определяемых позиций, вымышленный автор романа тут же, без всякого перехода берет «циника» под моральную защиту («Онегин, добрый мой приятель»). Но и это еще не все: именно в этот момент мы узнаем, что к Онегину благосклонен не условный автор, а вполне реальный создатель «Руслана и Людмилы»:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем *моего* романа (...)
Позвольте познакомить вас.

Такая рекомендация рассчитана на то, чтобы обескуражить читателя. Активная нравственная поддержка персонажа, «награжденного» очевидным моральным изъяном, конечно, приводит в недоумение, вновь заставляет корректировать к нему отношение, идя вслед за автором и Пушкиным. И это, безусловно, не столько формальное запутывание, имеющее целью раздражить читательский аппетит, сколько апелляция к «толковому» читателю, содержащая серьезный «знак»: не спешите судить, тут есть над чем подумать. Феномен Онегина подается как феномен большой человеческой загадки.

Таким образом, роман начинается со смысловой *анти-тезы*, с противоречивой подачи, вероятно, противоречивого главного героя; в таком же ключе он и продолжается. Метод, будучи основной стратегией художественной типизации, определяет художественные функции всех без исключения уровней стиля: от сюжетно-композиционного до ритмико-фонетического. Анализ поэтики и должен служить всестороннему раскрытию, разворачиванию «генетического кода», осуществляемому непрерывными смысловыми приращениями и

обогащениями, произрастающими, однако, из единого концептуального корня (разумеется, если мы имеем дело с художественными произведениями высочайшего класса).

Весь роман (и первая глава в особенности) буквально соткан из перекликающихся разноплановых противоречий — из, если так можно выразиться, «умных» противоречий, где теза и антитеза нуждаются друг в друге, проясняются благодаря своим взаимоисключающим потенциалам. Кстати, Пушкин осознавал противоречивость романа как некий творческий принцип и специально акцентировал на этом внимание в заключительной строфе первой главы, словно предупреждая упреки любителей трактовать противоречие как неувязку, как порок или изъян:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
***Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...***

«Форма плана» включает в себе «очень много» противоречий, которые придирчивый автор видит, но не считает нужным исправлять. Чего ж вам больше?

Перечислять противоречия, даже иерархически их располагая, нет никакой возможности, ибо мы утонем в эмпирике, ничего не поняв. Мы окажемся явно «глупее» романа. Постараемся постигнуть сам ***принцип взаимного сопряжения***, приводящий к единству противоположностей.

5

В первой главе (которую, напомним, можно рассматривать как момент грандиозного целого, из коего целое вырастает и одновременно дает смысл своему моменту) действительно противоречий очень много. «Ядро» сфокусировано в одном дне

из жизни Онегина, и занимает этот день центральную часть главы. «Ежедневный круг этой жизни состоит из семи фаз: первая из них — «Бывало, он еще в постеле», последняя — «Спокойно спит в тени блаженной». Собственно же день Онегина — это пять фаз: гулянье — обед — театр — кабинет (переодевание) — бал. Вторая и последняя фазы — обед и кабинет — как раз и дают нам центральный мотив, кристаллизующий и источающий поэтику перечня. Этот мотив — стол»¹¹.

Добавим только, что мотив стола, вначале обеденного, а потом — туалетного, осложняется обрамляющим день героя мотивом сна, придающего, казалось бы, однозначной картине роскошной жизни двойственный оттенок: такая внешне бурная, роскошная и динамичная жизнь есть сон. Вещественный мир, столь тщательно выписанный в первой главе, поглотил личность героя, растворил ее в вещах (точнее, не дал выделиться из них). Внешний мир заслоняет и даже замещает внутренний. Торжество плоти — вот лейтмотив всего онегинского дня, т. е. целой фазы жизни героя, вплоть до внезапного и внешне неубедительно мотивированного поражения «недугом».

Чередование столов также неслучайно и определено удивительно дальновидной внутренней логикой. Стол обеденный демонстрирует нам (начиная с «окровавленного» ростбифа, данного в «чужом», заморском написании, и кончая столь же экзотическим «золотым ананасом») гастрономическо-физиологический, примитивно потребительский ряд, служащий для удовлетворения одного из главных инстинктов. Изысканность стола заставляет вспомнить заповедь чревоугодников, осмеянную Сократом: не есть, чтобы жить, а жить, чтобы есть.

Стол туалетный «примерного воспитанника мод» также в свою очередь явно и вызывающе функционален. «Истинный гений» «науки страсти нежной» находится у себя в лаборатории, где после тщательных и долгих манипуляций над

своей *внешностью* (надо действительно обладать энтузиазмом гения) он уподобляется «ветреной Венере» в мужском наряде.

Наука страсти она и есть наука: весь лицедейский арсенал, вся палитра эмоций «влюбленного» («Как рано мог он лицемерить» и т. д.) — сплошная технология чувств, процесс, строго подчиненный конечному результату («и после ей наедине / Давать уроки в тишине!»). Евгений, если уж быть совсем точным, является гением имитации нежных чувств — того, что должно напоминать любовь. Потрясающая технологическая оснащенность, отработанность навыков и артистизм исполнения в сочетании с практическим знанием мужской и женской природы сделали из Онегина образцового сердцеда. Но каков был истинный побудительный мотив гения, что заставляло его так самозабвенно трудиться, совершенствуя свою многосложную науку?

Страсть. Потребность в утолении другого «базового» инстинкта сделала туалетный стол вторым центром его жизни. (Кстати, вновь чуждый, лондонско-парижский косметический контекст стола наводит на размышления: свою ли жизнь среди чужих вещей ведет энтузиаст «неги модной», поклонник «чувств изнеженных»?)

Перед нами — классический вариант «человека комического», человека психологического, который, говоря словами философа, «подчиняет действия потребности, но не располагает их в определенный порядок»¹². Приведенная цитата — замечательная формула, позволяющая четко различать человека великого, комического и трагического. Онегин в «застольный» период своей жизни мало выделился из природы, подчиняя действия свои и образ жизни нехитрым (можно было бы сказать грубым, если бы ругать потребности не выглядело очевидной глупостью) потребностям. С мировоззрением как таковым мы пока не сталкивались, у нас нет оснований, чтобы говорить о каком-либо внутреннем порядке, о системе ценностей. Онегин, что называется, просто жил.

Обратим внимание на очень существенный момент: его образ жизни (и, очевидно, сопутствующий образ мыслей) не был чем-то примечательным, особо выделяющимся, из ряда вон выходящим. Напротив: отличительная его особенность состоит в том, что он был как *все*. Онегин был прилежный «воспитанник» мод и света, естественно (не задумываясь) впитавший все культурные стандарты и нормативы среды. Значит ли это, что «свет» в целом, как и типичный его представитель с ярко выраженными общепризнанными «достоинствами», также является по преимуществу комическим?

Судя по тому, как автор изображает свет, так оно и есть. Если молодой человек «совершенно» владеет французским, «легко» танцует мазурку и кланяется «непринужденно» (дан исключительно внешний ряд), свет прозорливо решает: «он умен и очень мил». «Умен» — ибо принял правила игры общества, стал как все. «Умен» — отсюда и более чем благосклонная аттестация. Умен — звучит не только как убийственная ирония по отношению к свету, который по манерам и внешности судит об уме, но и как горькая ирония: действительно умные в глазах «людей благоразумных» тут же будут окрещены «сумасбродами», «притворными чудаками» и проч. (8 глава).

До поры до времени Онегин был «примерным» человеком света — до той поры, пока им не овладел «недуг». Оценивая в 8 главе логику подобной метаморфозы, понимая, что только тот, кто «смолоду был молод», «вовремя созрел» и последовательно прошел все фазы светом одобряемой и санкционируемой жизни («глядел на жизнь как на обряд»), может рассчитывать на общественное признание («О ком твердили целый век: N.N. (безликость — А.А.) прекрасный человек») — автор тем не менее делает свой выбор, обрисовывая альтернативу:

Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд, (столы! — А.А.)
Глядеть на жизнь как на обряд,
И вслед за чинною толпою
 Идти, не разделяя с ней
 Ни общих мнений, ни страстей.

При этом несколькими строфами ранее автор-Пушкин признается:

И я в закон себе вменя
Страстей единый произвол,
С толпою чувства разделяя,
 Я музу резвую привел
 На шум пиров...

(Заметим: там, где толпа — там столы и страсти.) В таком контексте «Блажен, кто смолоду был молод» читается не только в однозначно-ироническом плане, но и в плане естественно-жизнеутверждающем: как нормальный этап развития нормального человека (в «нормальности» автора к тому времени, когда он пишет эти исповедальные строки, сомневаться уже не приходится).

Все у Пушкина противоречиво в *романе в стихах* (кстати, тоже противоречие, к смыслу которого мы вернемся позднее), все надо оценивать в искусно сотканном контексте. И то, что в одном отношении оценивается как благо, в другом приобретает прямо противоположное значение. Пушкин мыслит контекстами, суммами смыслов, целостностями в целостностях (или, по другому, многоплановыми образами). Но это не означает, что подобное мышление в принципе утрачивает определенность. Дело в том, что определенность в силу противоречивости «природы вещей» — а именно так автор «глядит на жизнь» — сама приобретает амбивалентный характер. В неопределенности всегда у Пушкина сквозит высшая, целесообразная определенность, истолкованная не как божественная предопределенность, а как объективная «логика вещей», логика жизни, логика природы человека.

6

Итак, первый этап «полусознательной» (лучше сказать, почти бессознательной) жизни Онегина, сам по себе нормальный и естественный (и только в свете предстоящей эволюции

получающий оценку как «растительный» и комический), заканчивается «странной» хворью — «русской хандрой»:

Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений? (...)
Нет: рано чувства в нем остыли.

Странно, непонятно, противоречиво: если смотреть на жизнь «как на обряд», то весь набор блестящих стартовых условий, сулящих счастье, к услугам Онегина. Однако Евгений — несчастлив. Поэтому «недуг», «сплин», «хандра» — это, опять же, двойственная оценка: в глазах благоразумного света (толпы) он заболел, «к жизни вовсе охладел», рискуя превратиться в «сумасброда»; с точки зрения автора, Пушкина и сумевших подняться до их уровня читателей, этот «недуг» есть своего рода симптом выздоровления, пробуждения ото сна, которым были охвачены дух и душа Евгения Онегина. Другое дело, что такое пробуждение в свою очередь, как впоследствии выяснится, не принесет счастья, но это уже особый разговор.

В чем же «причина» нешуточного, просто опасного недуга, который, как говорится, чреват последствиями (одно из которых как наиболее вероятное — «захотеть застрелиться» — тут же упоминает автор)?

Повествователь не только не вуалирует причину, но, напротив, настойчиво привлекает к ней внимание «просвещенного читателя», оставляя за ним право сделать два-три логически неизбежных хода, чтобы восстановить целостную картину «истории болезни». *«Рано чувства в нем остыли», «к жизни вовсе охладел», «ему наскучил света шум», «условий света свергнув бремя», «томясь душевной пустотой», «томила жизнь», «сердца жар угас»...* Вариации одного мотива: катастрофическое угасание прежних потребностей, на которых держалась жизнь-праздник, жизнь-наслаждение. Существует

только одна радикальная причина, которая может помешать личности «подчинять действия» природным потребностям (в результате чего жизнь становится «однообразна и пестра», хаотична): причина эта — возникшая на основе природных собственно человеческая потребность «расположить действия в определенный порядок», устранить хаос и обрести разнообразие и многокрасочность в порядке. Потребность отдать себе отчет в «порядке», в целесообразности действий, придать жизни смысл, вырвав ее из бездумной колеи раз навсегда заведенного «обряда», — это значит начать рассуждать. «Отступник бурных наслаждений» впервые противопоставил «ум» — «чувствам», осознав фатальную, трагическую непримиримость этих двух сфер единого человеческого существа. «Остывание», «охлаждение», «угасание» чувств — это симптом пробуждения сознания.

Онегин стал *думать, мыслить*, в нем в полную силу заговорило начало величественное, противоположное комическому — вот главное событие духовной жизни героя, приведшее к благотворному в одном отношении и губительному — в другом внутреннему кризису. Именно в это время с ним подружился автор, дрейфующий параллельным жизненным курсом, которого впечатлил именно «резкий, охлажденный ум» (в то время, правда, еще в реликтовом сочетании с «невольной преданностью мечтам»):

Условий света свегнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время... (...)
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Пушкин гениально воспроизвел ситуацию пробуждения Евгения ото «сна», подчеркнув одновременно монотонность однообразно-пестрой жизни (чувственные потребности ориентированы на калейдоскопическую пестроту, но в основе ее лежит однообразие: диктат потребностей) и назойливость мо-

нотонности, преобразующейся в тревожный сигнал, напоминающий звон недремлющего брегета. Стилевые возможности романа в стихах позволили сделать это с лаконичным изяществом. Весь «пестрый» день Онегина сопровождается «однообразной» рифмой:

Пока недремлющий *брегет*
 Не прозвонит ему *обед*, на котором:
 И трюфли, роскошь юных *лет*
 Французской кухни лучший *цвет*.

Продолжение обеда:

Еще бокалов жажда просит
 Залить горячий жир котлет.
 Но звон *брегета* им доносит,
 Что новый начался *балет*,

Мотив настойчиво продолжается и в «уединенном кабинете»:

Все украшало *кабинет*
 Философа в осьмнадцать *лет*, где он
Одет, разделет и вновь *одет*...

Отголоском звучит:

...в цвете лучших *лет*¹³
 Среди блистательных *побед*...

Но ситуация пробуждения была запрограммирована еще раньше и на ином стилевом уровне: она содержится уже в семантике имени и фамилии главного героя, давших название всему роману.

Вспомним: автор думал о том, как назвать героя в контексте размышлений о «форме плана» произведения (кстати, традиция выносить зерно определяющего противоречия в заглавие романа подхвачена будет в «Отцах и детях», «Войне и

мире», «Преступлении и наказании»). Евгений в переводе с греческого означает «благородный», в имени просматривается тяготение к величественности. Онегин, как легко догадаться, — о-неженный, из-неженный, привыкший жить в неге баловень судьбы: здесь в противовес семантике имени подчеркнута подверженность низменному началу, т. е. все тому же психофизиологическому ряду. *Человек «великий» и человек «комический» объединены, неразрывно слиты в героя*, являясь разными полюсами одного и того же, что подчеркивается эстетически прихотливо сомкнутым звукорядом, созвучием двух слов. Евгений Онегин, как и роман в стихах, как и Татьяна и Евгений, Евгений Онегин и Владимир Ленский и т. д. и т. д. — гибридное, противоречивое сочетание.

Не случайно автор в пору разрыва Онегина с «бременем» прежней жизни и поиском нового порядка в космосе мироздания настойчиво называет героя Евгением («Но был ли счастлив мой Евгений», «И вас покинул мой Евгений»; вас — «красоток молодых»). Подчеркивая внутреннюю близость начала, семантически заключенного в имени героя, автор дважды называет Евгения «моим». Когда же активному повествователю понадобилось «заметить разность» между ним и «его» Евгением, он предпочитает называть близкого друга Онегин:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

Конечно, следует учесть и традицию, согласно которой обращение по имени «приближает» человека, а обращение по фамилии придает оттенок официальности, известной отчужденности. И все же: имя — это ты сам, фамилия — твой «родовой» признак.

7

Искусству не надо было, как, скажем, философии, искать свою главную проблему, свой угол зрения на мир. Такой сверхпроблемой, сквозь которую рассматривались все иные

проблемы, всегда был человек — его душа, думы, системы духовных ценностей. Все проблемы мироздания искусством изначально (что называется, по определению) воспринимались как проблемы человека.

Такая декларация, однако, не несет в себе желаемой полноты истины. Другая ее сторона не менее важна: что считать главным в человеке, существе космобиопсихорациосоциальном? Его «душу» — всецело психологический феномен? Сознание? Какова природа духовности человека? Какой тип житнетворчества наиболее органичен для человека?

Пушкин велик не тем, что вышел на проблему человека, а тем, как он ее решил. Столкнув на «территории души» героя «страсти» и ум и в результате опустошив душу, Пушкин, далее, вдумчиво и целенаправленно (концептуально, согласно определенному плану и порядку) ведет духовно близкого себе человека по жизни. (Почему ум так «охлаждает» чувства — это отдельный вопрос, к которому мы не раз еще обратимся на протяжении нашего исследования.)

Каковы были первые шаги, которые предпринял Онегин, чтобы выбраться из хандры?

Прежде всего он попробовал писать — «но труд упорный Ему был тошен; ничего Не вышло из пера его». Что значит «труд упорный», с точки зрения Пушкина, — нам уже известно. Онегин стал *размышлять*, однако ни навыков, ни опыта подобной духовной работы еще не было в той степени, в какой требовало серьезное отношение к возникшей экзистенциальной проблеме. А между тем он начинает осознавать свой недуг именно как мировоззренческий кризис, требующий не смены развлечений, а изменения образа мыслей. Неукротимое стремление к «порядку», подвластному единственно сознанию, но не «игре страстей», влечет Онегина к «похвальной цели»: «Себе присвоить ум чужой»:

Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;

В том совести, в том смысла нет;
 На всех различные вериги;
 И устарела старина,
 И старым бредит новизна.
 Как женщин, он оставил книги
 И полку, с пыльной их семьей,
 Задержнул траурной тафтой.

Итак, ни «ум чужой», ни попытка жить своим умом не помогли Евгению, ориентированному на «совесть и смысл», радикально ликвидировать мировоззренческий вакуум, разобраться в себе, понять себя, выработать приемлемую жизненную стратегию. Онегин получил пока что отрицательный результат. Необходим был дальнейший поиск в многотрудном деле познания себя и других.

Прежде чем идти дальше вслед за героями произведения, отметим совершенно уникальный характер общего смыслового и стилистического строя романа в стихах. Пушкин создал многочисленные образцы («Онегин» — в числе лучших) *аналитической поэзии* (т. е. как бы не поэзии), где мысль таится не в смутных образах-символах, а в чеканных образных формулах. Тяготение к емким словесно-художественным формулам, к «поэзии живой и ясной» — отличительная и достойная восхищения особенность первого российского поэтического гения. Общая концепция живет и «сквозит» в афористически сжатых, точных по мысли и обманчиво простых поэтических строках. Именно за счет «формул» создается эффект смысловой глубины, интеллектуальной насыщенности и вместе с тем простоты и очевидной доступности. Вот почему, в идеале, надо комментировать почти каждую строку, которые буквально пропитаны мыслью.

Верная по отношению к реальной природе человека художественная установка Пушкина — видеть и ощущать диалектическое единство противоположностей — осуществляется сочетанием разнонаправленных стиливых приемов, что придает пушкинским прозрачным формулам характер уникального

сплава, который можно определить как общий идейно-эмоциональный тон или пафос повествования. В только что цитированной XLIV строфе первой главы (как, впрочем, и во многих предыдущих и последующих) поэтически легко, непринужденно и изящно обрисована трагическая ситуация. Ироническая интонация повествователя, поддержанная ритмом, явно противоречит серьезности действительного положения дел, отраженных в точных формулировках:

И снова, преданный безделью,
Томясь душевной пустотой,
Уселся он — с похвальной целью
Себе присвоить ум чужой.

Тут нет небрежности или непродуманности. Противоречие создает необходимый автору трагикомический (трагикосатирический или трагикиронический) «сплав». Автор, как мы знаем, имеет моральное право «несерьезно» отнестись (точнее, скрыть за иронией серьезность, оберегая свое достоинство) к проблемам друга, ибо это были и проблемы автора.

Если мы правильно оценим взятый лирическим героем псевдоигривый тон, мы верно оценим положение, в котором оказался Онегин. Он остался один на один с реальной проблемой (планируемое совместное путешествие — «Онегин был готов со мною, Увидеть чуждые страны» — оказалось бы классическим бегством от себя, в несколько романтическом духе), которая пока не стала вопросом жизни и смерти, однако, как и всякое противоречие, была обречена на эволюцию, определяемую внутренней логикой проблемы.

Судьба уберегла Евгения от фальшивого жеста (бегства от себя) и развела его с автором «на долгий срок». («Судьба Евгения хранила», как мы помним, и в детстве; и сейчас он не оставлен ее милостями: как нельзя более вовремя получает наследство презируемого им дяди.) Оставшись подчеркнуто одиноким, Онегин идет своим путем. И путь его не случаен, а закономерен — тем и интересен автору. А пока что, в конце

первой главы, Онегин довольствуется тем, «что прежний путь Переменил на что-нибудь»: стал «сельским жителем».

«Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей» — одна из очень емких и, конечно, противоречивых (т. е. по-настоящему глубоких) формул. (Ср. XIV строфу второй главы:

Хоть он людей, конечно, знал
И вообще их презирал, —
Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал
И вчуже чувство уважал.

Почти на каждую пушкинскую формулу в романе можно отыскать контрформулу, на цитату — контрцитату. Все это лишний раз подтверждает относительный, конкретный характер авторских деклараций. Они всегда верны — но в строго определенном отношении: либо как правило, либо как исключение; и потому — неизбежно противоречивы.) Блестящие сентенции, будучи итоговыми «сгустками» смысла, почти всегда пропускают логические звенья, из которых складывается формула. Идентично, по сходной «технологии» выстраиваются и личности героев, формируются их духовные лики. С одной стороны, это вполне естественно: перед нами художественная модель, а не трактат о душе. Однако модели бывают разные. Пушкин дает нам лаконичный эскиз духовных обликов; анализируя итог, результат, мы можем лишь догадываться о процессе формирования эскиза, который (процесс) намеренно оставлен «за кадром». Иначе говоря, Пушкин *демонстрирует модель, увиденную со стороны*. Вот почему так важна субъектная организация романа в стихах: стихи придают художественной модели особый характер, заставляя сосредоточиться не на аналитически разъясняющем начале (что было бы одновременным автокомментарием модели), а на целостности, внутренней полноте и самодостаточности; скупой автокомментарий, по закону художественной компенсации, требует развернутого коммен-

тария «со стороны». Этим и вызвана к жизни фигура почти реального автора. Кроме того, связка автор — герой, где система ценностей автора *более универсальна*, чем у героя, в сочетании с поэтической стихией дает уникальные творческие возможности. В частности, Пушкин добивается еще одного, крайне важного для него эффекта: герой подан как загадка, как тайна из области «быть или не быть». Скупой, избирательной информацией, явно не исчерпывающей сложность переживаемых проблем, автор как бы предостерегает читателя: об этом не болтают, это слишком серьезно и больно. Это зона духовного риска. Такой подтекст вызывает ассоциации с могучим шекспировским бескомпромиссным правдоискателем — принцем Датским.

Начав «мыслить» (заметим: не думать, рассуждать, размышлять и т. д., а именно «мыслить», философски пробиваясь к сути вещей) и, следовательно, получив достаточно оснований, чтобы «презирать людей», и, следовательно, презирать себя, поскольку еще вчера был с ними заодно, «с толпою чувства разделяя», Онегин решительно обращается лицом к природе. Это, конечно, не смена декораций, а смена мировоззренческой ориентации. (Сюжетный ход внутренне логичен: он является симптомом интенсивного поиска; но, как обычно, мотивации «выпали» из круга внимания автора, который предоставляет читателю сотворчески восстанавливать недостающие звенья.) Отвергая социум, отвергая *культуру*, Онегин пытается противопоставить ей единственно возможное: *натуру* (природу). Правда, сам Онегин уже на третий день захандрил среди «уединенных полей», «прохлады сумрачной дубровы», «журчанья тихого ручья», отнесясь к смене места жительства в конечном счете как к смене декораций. И все же автор именно оппозицию «натура — культура» делает ключевой для всего произведения, видя здесь корни и хандры Онегина, и мировоззренческую альтернативу. Именно в отношении к природе автор «рад заметить разность» между ним и Онегиным.

8

Во второй главе, которая тоже является моментом целого, непосредственно вытекающим из момента предыдущего, Пушкин приступает к последовательному разворачиванию, раскрытию противоречий, определяющих закономерности духовной жизни и героев романа, и, как постепенно выясняется, человека как такового.

Что делает скучающий Евгений?

Если бы он довольствовался *маской разочарованного*, то о нем и не стоило бы писать роман, да он и не годился бы в герои столь сложно организованного романа. Преданный безделью («Чтоб только время проводить»), Евгений вместе с тем пребывает в процессе активного духовного поиска. Симптомы его (взгляд со стороны видит лишь симптомы, по которым можно судить о процессе), тщательно отобранные и сопоставляемые, и составляют смысловой стержень второй главы.

Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.

Евгений (кстати: во второй главе наш герой преимущественно называется Евгением) уже — «наш», что надо считать не свидетельством бестактности автора, навязывающего нам «друга», а выражением доверия к проницательному и благосклонному читателю-единомышленнику, способному оценить незаурядную одаренность героя. Задуманный порядок, конечно, не является тем мировоззренческим порядком, о котором мы говорили ранее. Однако общая установка на порядок проявилась и в хозяйственно-экономических нововведениях, за что Евгений тут же поплатился, заработав репутацию «опаснейшего чудака», а затем «неуча» и сумасброда-отшельника. Мнение «всех» сельских законодателей столь же комично, как и вердикт столичного света, куда в свое время принимали Онегина; но тогда глупость людей была его союзником, теперь же он становится ее жертвой.

О человеке, если уж мы заговорили о симптомах, могут многое сказать его вещи, поступки, друзья. Принцип прост: скажи мне, кто твой друг (что ты читаешь, как ты ведешь хозяйство, как ты одеваешься и т.д.) — и я скажу, кто ты. В друзья Онегину, что глубоко и тонко согласуется со всей концепцией романа, «достался» «красавец, в полном цвете лет, Поклонник Канта и поэт» (рифма, спешу заметить, оживляет закрепленный за ней мотив сонной, отвергнутой жизни). Владимир Ленский в известном смысле находится на том этапе духовного развития, на котором еще вчера находился Онегин. Ленского не окружали «столы» (разве что письменный стол, о наличии которого можно лить догадываться); однако в главном, определяющем он был **человеком комическим**, всецело подвластным «страстям», пусть и благородным.

И мира новый блеск и шум
Еще пленяли юный ум.

Очередная блестящая психоаналитическая формула: «ум, еще в суждениях зыбкой» (развитие формулы), находится в плену «блеска и шума», в плену чувственно-эмоционального восприятия. Отсюда — многочисленные формулы страстей, вытекающие из главной:

Он *сердцем* милый был невежда,
Его *лелеяла надежда* (...)
Он *забавлял мечтою сладкой*
Сомненья сердца своего. (...)
Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье
В нем рано волновали кровь.

Творчество его, естественно, отражает

Всегда возвышенные чувства.
Порывы девственной мечты. И т. д.

Это как раз те самые «различные вериги» (идеологические, конечно, вериги), та самая идеализация человека, когда желаемое искренне выдается за действительное; возможна она только при условии дремлющего, незрелого ума.

Вместе с тем вериги (надежды и мечты), сильно греша против истины, все же не могут не пленять своей наивной чистотой, являя нам, возможно, лучшие стороны человека. Лучшие — но «минутные», преходящие. Евгений, согласно тонкому комментарию автора, уложившего, разумеется, свои наблюдения в изысканные по простоте формулы, — наш Евгений блестяще разобрался во всей этой человеческой, насквозь противоречивой стихии:

Он слушал Ленского с улыбкой. (...)
 Он охладительное слово
 В устах старался удержать
 И думал: глупо мне мешать
 Его минутному блаженству;
 И без меня пора придет;
 Пускай покамест он живет
 Да верит мира совершенству.

Анализ начальной фазы отношений двух пустыльников — одно из самых ярких свидетельств человеческой состоятельности Евгения Онегина, значимости его личности, глубины натуры. При желании этот анализ, если бы он не был настолько демонстративно анализом, можно было бы рассматривать как сдержанное признание в дружбе и любви третьего пустытника — автора. (В данном контексте вполне ясным становится смысл снисходительно-иронического авторского эпиграфа к первой главе, относившийся к Онегину, который во времена своей легкомысленной юности во многом напоминал теперешнего «страстного» Ленского:

И жить торопится, и чувствовать спешит.)

Но сам автор сочтет более подходящим для откровенного признания другой момент. Сразу после трагической кончины Ленского (к которому еще совсем недавно с высшей степенью человечности отнесся Онегин) автор проронил: «Хоть я сердечно / Люблю героя моего...»

Странно, не правда ли?

Как видим, Пушкин (конечная мировоззренческая инстанция) не просто обнаружил и противопоставил «ум» — «сердцу»; это и до него делалось многократно. Он показал, как одно вытекает из другого, он разъяснил, что одно без другого — не существует; он художественно доказал, что все познается в сравнении и существует только в движении, в процессе развития. Все рождается движением, есть момент движения и растворяется в движении. В человеке, особенно богато одаренном, нет «беспримесных» и неизменных качеств, поэтому противоречивое их отображение является одновременно адекватным отражением. Непротиворечивый же, идеальный взгляд на человека становится источником вериг независимо от чистоты намерений. Такова пушкинская модель человека, в которой благие намерения превращаются в вериги, проза — в стихи, пламень — в лед, автор — в героя, дружба — во вражду, равнодушие — в любовь и т. д.

Дав множество намеков, скрытых «противоречивых» ходов, Пушкин чем дальше, тем яснее обнажал обратную сторону любого душевного жеста. Пусть бегло, вскользь, в скобках, но непременно будет указано (это делают герои-философы: автор и Евгений) на диалектическую изнанку состояния, намерения. Вот примеры из середины романа, из четвертой главы:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей;

Где скучный муж, ей (жене — А.А.) цену зная,
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!

Враги его, друзья его
 (Что, может быть, одно и то же)
 Его честили так и сяк.

В пятой главе автор, аналитически внедряясь в загадочную душу человека (в том числе в женскую душу), «роняет» коренную формулу, к которой восходят все иные формулы, применяемые к частным случаям. Пушкин обобщает:

Что ж? Тайну прелесть находила
 И в самом ужасе она (Татьяна — А.А.):
*Так нас природа сотворила,
 К противуречию склонна.*

Что же объединяет все названные (и, естественно, не названные, но присутствующие в романе) противоречия разных порядков и уровней? Вопрос может звучать иначе: что составляет суть недуга главного героя ключевого романа русской литературы?

Все духовные противоречия являются модификациями, разными ликами одного кардинального противоречия — *между психикой и сознанием* (сердцем (душой) и умом в поэтической терминологии), делающим человека одновременно великим, комическим и трагическим. «Взаимная разнота» (творящая, добавим, целостную модель, держащуюся именно на противоречиях) психики и сознания в личности, личности и «толпы», личности и личности — *вот истинный предмет Пушкина*. Не Онегин его интересует, а сущность или природа человека, ярко и отчетливо проявившаяся в Онегине.

«Взаимная разнота» — двигатель всего, поэтому у романа есть космический план, вселенский подтекст, намек на связь всего со всем (ритм времен года, высокая городская культура (от Гомера — до современного романа) и вечная природа, мужчина и женщина, мыслитель и поэт и т. п.).

С этих позиций мы и будем оценивать все человеческие контакты Евгения, ставшие фактором его эволюции.

«Склонность к противуречию» — это не просто «холодное наблюдение», но полнокровно переживаемое трагическое мироощущение, которое явилось следствием акта познания себя. Подобные открытия делаются в состоянии, которое Печорин, откровенно ведущий свою родословную от странного героя Пушкина, впоследствии удачно определил как «высшее состояние самопознания» («Княжна Мери»).

9

Стихотворный роман, конечно, реалистичен, но реализм его видится прежде всего не в том, что ему удалось отразить «социальное разочарование», все углубляющийся «скептицизм»¹⁴ что он верно отразил «социальную коллизию эпохи»¹⁵, а в том, что духовно-идеологическое измерение человека показано в зависимости от витального и социального. Причем комплексное воздействие на человека показано всесторонне и в принципе не сводимо к социальной, да еще понимаемой как классово-социальная, доминанте. Делать Онегина символом реакционного и прогрессивного противостояния конкретных социальных сил конкретной эпохи — значит безнадежно обеднить реальное содержание романа, да к тому же существенно исказить суть великого конкретно-исторического принципа познания. Конкретно-исторический — значит не только «классово-социально конкретно-исторический» (подобная абсолютизация одной коллизии — ортодоксально идеологична), но и духовно конкретно-исторический. Вечно духовное тоже всегда имеет конкретно-исторический облик. И гениальность художника заключается в том, сумеет ли он разглядеть за коллизиями конкретно-историческими (социально-политическими, моральными, экономическими, религиозными и т. д.) вечную коллизию человека, сквозь преходящее — вечное. Что главное, какая система ценностей является определяющей? — вот в чем вопрос. Социальная коллизия в «Онегине» второстепенна, хотя и вполне отчетливо ощутима.

Глубина реализма заключается в степени приближения к действительной глубине и сложности природы человека, в степени овладения логикой генезиса, механизмами формирования и развития личности. С этой точки зрения и классицизм, и романтизм, и модернизм и т. д. — в известной (всегда — разной) степени реализм, но реализм, сильно искаженный моноидеологией, отражающей только лишь одну из сторон многогранного человека. Все это можно было бы назвать «идеологическим реализмом», учитывая то, что элементы реализма всегда присутствуют.

Реализм как таковой тяготеет к внеидеологическому подходу или по крайней мере стремится выработать некую универсальную сверхидеологию, в рамках которой уживались бы и «снимали» противоречия идеологии, тенденциозно «сужающие» реального человека.

Из-за опасной по отношению к идеологии (как правило, господствующей идеологии) аналитической установки классический реализм короновали невиданным для искусства определением: критический. Степень реализма, как это следует из его разбора, т. е. степень его идеологической ангажированности, — всегда разная. Универсальная система ценностей, выстраиваемая как принципиально внеидеологическая система, в искусстве чрезвычайно редка. Такой подход — предел искусства — можно охарактеризовать как оптимальную абсолютизацию критическо-аналитической установки, т. е. установки собственно научной.

Степень реализма пушкинского романа — беспрецедентна для мировой литературы.

Активно скупающий Онегин, если угодно, ищет ту систему ценностей, которая могла бы хоть как-то удовлетворить критериям величия, соответствующим мере его понимания. Один из пиков духовного развития Евгения Онегина приходится на то памятное «северное лето», когда наш герой жил «анакоретом» (глава четвертая). Он неоднократно «явил души прямое благородство»: и в отношениях с Ленским, и в отношениях с Татьяной Лариной, от которой получил письмо-

признание в любви. Это был момент относительной гармонии и внутреннего равновесия, когда Онегин предался «беспечной неге». «Вот жизнь Онегина святая», — резюмирует автор.

Однако «красные летние дни» мелькнули и сменились своей противоположностью: «И вот уже трещат морозы» (такое противоречивое единство мира). Онегин «вдался в задумчивую лень». Но задумчивость эта не была еще разрушительной ни для него, ни для людей, его окружающих. Напротив: именно в эту зиму он был согрет дружбой Ленского.

Евгений терпимо (до мудрости ему было еще далеко) относился к людям, которые считали себя счастливыми, прекрасно осознавая подоплеку такого их душевного состояния. В заключительной строфе четвертой главы Пушкин в своем неподражаемом художественно-аналитическом стиле дает сначала формулу-образ счастливца, а затем его антипода, терзающегося от комплекса «горе от ума»:

Он (Ленский. — А.А.) был любим... по крайней мере
 Так думал он. и был счастлив.
Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум уgomонив,
Покоится в сердечной неге,
 Как пьяный путник на ночлеге,
 Или, нежней, как мотылек,
 В весенний впившийся цветок...

Счастливое состояние Татьяны складывается из тех же извечных психологических (иррациональных) компонентов: — веры, надежды, любви:

Ты в ослепительной *надежде*,
Блаженство темное зовешь,
 Ты *негу жизни* узнаешь,
 Ты пьешь *волшебный яд желаний*,
 Тебя преследуют *мечты*...

(В заключительной сцене романа Татьяна скажет: «А счастье было так возможно. Так близко!..»)

Онегин понимает, что счастье «преданных вере» и «ослепительной надежде» (реальность, как мы знаем, не соответствует их желаниям) — удел человека комического, слепо идущего на поводу у потребностей и видящих только то, что хочется видеть. Однако и человек «мыслящий» платит также по-своему роковую цену за «благо» прозрения:

Но жалок тот, кто все предвидит.
 Чья не кружится голова.
 Кто все движенья, все слова
 В их переводе ненавидит.
 Чье сердце опыт остудил
 И забываться запретил!

Что значит «движенья» и «слова» в их «переводе»? И почему их надо «ненавидеть»?

Перевод движений и слов души может быть только на язык мысли, которая безжалостно обнажает перед сознанием (решающим завоеванием культуры) «жалкий» механизм веры. Человек всякий раз вынужден признаваться себе, что он игрушка страстей, что он раб природы, которая вуалирует жесткий диктат под «благородными порывами». Поэтому мыслящий человек обречен ненавидеть себя комического — и в этом он велик. «Ненависть» делает его в чем-то свободным от природы, ибо он «предвидит» порядок ее действий; но он человек, и ничто человеческое ему не чуждо. В этом — источник его трагизма.

Счастье возможно только в обмен на величие; великая, мыслящая, разумная личность — обречена на трагизм («жалок тот»). Если принять во внимание амбивалентную интонацию, совмещающую полярную семантику, то «жалок» — взгляд «стократ блаженных»; лукавый же авторский гимн «пьяным путникам на ночлеге» — на деле является убийственной характеристикой безмозглым, но безобидным, «мотылькам, порхающим по поверхности жизни».

Пока еще Онегин находился в стадии «мягкого», просветленного, пусть и не оптимистического трагизма. Но это

была зыбкая, неустойчивая доминанта его жизни. Далее начинается принципиальное расхождение с автором, избравшим, как мы убедимся, иной вариант развития той же ситуации горе от ума. Впрочем, нам неизвестно, удалось ли автору в возрасте и ситуации Онегина избежать его зигзагов, и не были ли именно эти зигзаги ценой очередного прозрения.

10

В конце шестой главы автор, не осуждая напрямую своего любимого героя (тут мы вполне оценим реплики вроде следующей: «Сноснее многих был Евгений»), дает, тем не менее (истина — дороже), свой, характерно пушкинский вариант прощания с юностью, которая кончилась, как и у Онегина, тогда, когда «сладкие мечты» сменились «хладными мечтами»:

Мечты! мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ним рифма, *младость*?

Обратим внимание: нет ехидной вражды к комизму, похожей на самобичевание; есть естественное сожаление:

*Познал я глас **иных** желаний,
Познал я новую **печаль**;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали **жаль**.*

И, наконец, отношение к неизбежному, примирение с непоправимым:

Но, так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;
Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,

Я насладится... и вполне;
 Довольно! С *ясною душою*
Пускаюсь ныне в новый путь
 От жизни прошлой отдохнуть.

«Новый путь», «новая печаль», «иные желания» — вот перспектива, исполненная разумно-оптимистического трагизма. Простившись с юностью, автор, понимая, что жизнь и глупость, младость и страсть — едины и неделимы, настойчиво закликает «младое вдохновенье»:

*Не дай остыть душе поэта,
 Ожесточиться, очерстветь,
 И, наконец, окаменеть.*

Автор как бы вскользь (все серьезное в трагикомическом романе говорится бегло или в шутку) демонстрирует нам удивительное отношение, крайне редкое, хотя, в сущности, нормальное: с достоинством принимать естественный ход вещей и при этом называть вещи своими именами. Именно такое отношение позволяет ему не ронять нравственный свой авторитет, не боясь при этом признаваться в слабостях. Между прочим, впервые мотив должного отношения к «легкой юности» и понимания ценности комизма прозвучал еще в конце второй главы:

Покамест упивайтесь ею,
 Сей легкой жизнью, друзья!
 Ее ничтожность разумею
 И мало к ней привязан я;
 Для призраков закрыл я вежды;
 Но отдаленные надежды
 Тревожат сердце иногда...

Между прочим, тогда же, уйдя от «мятежной власти страстей», Онегин говорил о них «с невольным вздохом сожаленья».

Однако все меняется роковым образом в пятой главе. Многослойный смысловой контекст для последующего сюжет-

ного хода выписан настолько тщательно и продуманно, что содержательность его гораздо более значительна, чем вмещает сюжетный ход как таковой. Ленский вызывает Онегина на дуэль из-за дерзкого и, как показалось влюбленному поэту, оскорбительного поведения Евгения на балу в честь именин Татьяны. Онегин принимает вызов и убивает друга. Внешне все выглядит случайным и маломотивированным. И тем не менее «суммы смыслов» и в этом моменте целостного романа поражают целенаправленной сконцентрированностью.

Прежде всего самым именинам и последующим событиям предшествует пророческий сон Татьяны, где предвосхищаются ссора друзей и убийство Ленского. Сон, несомненно, художественно неоднозначен и многопланов, однако главное в нем лежит едва ли не на поверхности: он подчеркивает иррациональность, необъяснимость событий, их хаотическую импульсивность, неподвластную уму. Не мистическая предсказанность впечатляет более всего, а именно реализация нелепого, «чудного», «страшного» сна (вспомним, что означает жизнь есть сон). Что произошло? Что послужило первопричиной столь неожиданных событий?

Причина будет уяснена тогда, когда мы оценим момент судьбы Онегина в контексте его жизни как завершенного целого. Итак:

Чудак, попав на пир огромный, (т. е. за стол — А.А.)
Уж был *сердит*.

«Траги-нервическая» реакция Татьяны еще более раздосадовала «чудака»:

*Надулся он и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить.*

Онегина, казалось бы, раз и навсегда избавившегося от мятежной власти» страстей, вновь захлестывает волна эмоций. Причем он попал под чары самых низменных, капризно-эгоистических (все страсти по природе своей эгоистичны)

страстей. На смену хандре и скуке — взрыв агрессивных чувств.

Где логика: за что надо «порядком» мстить несчастному Ленскому? За то, что тот за дружеским бокалом вина передал ему приглашение Лариных?

Это, конечно, повод, нелепый, как сон, и только на первый взгляд имеющий логическую форму. Сам характер и, так сказать, стиль мести многое говорит об истинных причинах, вызвавших ее. Сначала двусмысленный, «чудно нежный» взор очей в сторону Татьяны; потом, согласно «науке страсти нежной», по всем правилам флирт с Ольгой.

Ленский мой
Все видел: *вспыхнул*, сам не свой;
В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет.

Цепная реакция губительных эмоций мгновенно докатилась до естественной своей высшей точки: «нетерпеливая вражда» неминуемо кончается взаимоистреблением.

Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.

Рецидивы страсти вновь превратили Онегина в человека комического, легко опрокинув уже сформировавшиеся представления о том, что значит быть «мужем с честью и умом». Причем в Онегине выиграло самое темное, животное начало (он «ощетинился как зверь»).

Вдруг, внезапно, без видимой причины его взманило «смертельное».

Невидимая же, подспудная причина (если мы правильно выбрали ключ к зоне, где формируются мотивы поступков) заключается в следующем. Очевидно, Онегин в тот период, в отличие от умудренного автора, так и не смог найти формулу сосуществования и взаимообогащения «сердца» и «ума», «ко-

мизма» и «величия» Ум лишь выставял Евгению человека в «идиотском» свете, компрометировал неразумную жизнь, только лишь «ненавидя» унижающие мыслящего «мужа» уловки (мечты, надежды, веру, любовь, счастье), но не разглядел в глупой жизни союзника умному человеку.

Онегин, иначе говоря, развел психику и сознание (а эта духовная вершина дается очень и очень немногим: «Немногих добровольный крест»; понимая это, автор сполна воздаст должное своему герою), но далее констатации «взаимной разноты» не пошел. Он поставил психику и сознание к барьеру, видя в них непримиримые начала, не понимая того, что они могут ужиться в человеке и стать источником «новой печали». Величественная трагедия как *норма* (умножая мудрость — умножаешь печаль) — до этого наш герой, увы, еще не дошел.

Глубинная ошибка Онегина, если уж и нам, следуя авторской традиции, называть вещи своими именами, состоит в том, что он сделал ставку на интеллект, разочаровавшись в человеке комическом. Прозрение его приняло форму недуга именно потому, что он, обрета в разуме достоинство, поставил вопрос: или — или. Постигнув идею «порядка», он стал настойчиво искать разумную систему ценностей, которая могла бы привести его к счастью. Однако жизнь и судьба (а если уж быть точным — вся человеческая культура) предлагала ему, умному человеку, представление о счастье только в одной форме: в форме идеологии. Хочешь быть счастливым — верь в свои иллюзии, в «призраки».

Ни одна идеология не устраивала героя. Более того: идеологический, уровень сознания как таковой исчерпал свои мировоззренческие возможности, перестал быть генератором мировоззренческих стратегий. Идеиный тупик был вызван не тем, что личность не смогла найти точку опоры в виде приемлемой идеологии, а тем, что «идеологическое мировоззрение» (верю, потому что мне так кажется) обнаружило свою комическую, психо-эмоциональную зависимость.

«Ума холодные наблюдения» уже не могли уживаться с жалкими миражами. Позднее Онегин в письме к Татьяне признается:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью.

То есть счастья — нет. Само по себе изживание иллюзий могло быть и благотворно (автор отсылает нас к универсальной точке отсчета: своей судьбе). Однако на какой основе, с каких позиций отрицает Онегин «природного» человека? С позиций отчаяния, бесперспективности, неконструктивности. Онегин утратил (а может быть, так и не приобрел) целостность человека. Потворствуя холодному уму, «честно» лишая себя малейших иллюзий, разоблачая «однообразие» страстей — он лишал себя жизни. Остывание, охлаждение чувств — симптом укрепления ума, противостоящего жизни.

Таков классический, с точки зрения не доверяющих разуму, эффект «горя от ума», когда абсолютизированный ум несет только горе живому человеку. (Обратный эффект, когда более взвешенное и менее идеологизированное обращение с тем же коварным разумом помогает разогнать унижительные потемки души и при этом умудриться не встать в оппозицию жизни — зрелое сознание интерпретирует психику как «сук», на котором оно располагается и рубить который, естественно, противопоказано — не считается классическим в силу своей немассовости, штучности, а значит, незаметности на фоне основного отрицательного эффекта.) Впоследствии это дало основание таким корифеям, как Толстой и Достоевский, страстно разоблачать разум как весьма несовершенную и сомнительную основу духовной гармонии.

Ничего удивительного, что Онегин диалектически взорвался. Жизнь оказалась хитрее «голового» разума. Тщетно ожидая от ума жизненной подпитки, того порядка, который позволил бы естественно жить в эмоциональной сфере, натура властно отбросила враждебный «хлад» ума и ввергла вчера-

него философа-интеллектуала в пучину страстей: только таким способом можно было возвратить его к жизни.

Умный человек должен искать спасения в глупости — до этой «высшей смелости» Онегину надо было еще дорасти. Такая смелость есть результат не просто логического хода, а особый этап духовного развития. А пока что все пробудившиеся силы души Онегин направляет на уничтожение ненавистной жизни: на уязвление любви, на разрушение чувств поэта. Ленский с его комплексом «младости» непереносим именно как символ вселенской глупости и одновременно торжества жизни. (Кстати, в этом Онегин был глубоко прав. Набрасывая два варианта духовной судьбы, автор в первом случае говорит о Ленском как о поэте, в ком «погиб животворящий глас», во втором — его ждал «обыкновенный удел»: как у всех. Оба варианта — разные стороны человека комического, в ком никогда не возобладает разум.) Характерна реакция на *картель* (т. е. письменный вызов):

Онегин с первого движенья,
К послу такого порученья
Оборотясь, без лишних слов
Сказал, что он *всегда готов*.

Евгений не раздумывает. Между действием и душевным импульсом уже нет не то что рефлексии, но даже и элементарной цензуры здравого смысла.

Философ Онегин не просто убивает поэта Ленского (дуэль происходила «как в страшном, непонятном сне»); он убивает (или пытается убить) Ленского в себе. И только после кровавой дуэли выясняется, что жизненное начало неистребимо и его невозможно компенсировать никаким пониманием, осознанием и т. д. Онегину остается только жестоко раскаиваться.

11

Отношения Онегина с Татьяной также подчинены «плану», логике становления духа — самому главному и важному из всего, что происходит с человеком в жизни. Всякое значи-

тельное произведение искусства (отдает себе автор в этом отчет или нет) зиждется на серьезной концепции. Разумеется, исследователя художественного произведения всегда подстерегает опасность увлечься «красотой» концепции (своим детищем) и подгонять под нее полифункциональную символику, жонглируя цитатами и контрцитатами.

Однако коль скоро концепция все же *объективно* присутствует в целостно организованном произведении, то обнаружение ее становится первостепенной задачей, невзирая на возможные субъективные искажения исследователя. Иного пути постижения творений художника просто не существует.

В данном случае отношения Онегина с Татьяной, вплетаясь оригинальным рисунком в бесконечный жизненный узор, непринужденно и естественно «ложатся» в концепцию. Более того, их отношения можно считать центральным «узлом», требующим для раскрытия своей экзистенциальной глубины контекста всего романа. Взаимоотношения героев, если их принять за точку отсчета при анализе целостного произведения, — загадка, которую разрешает весь роман. Но поскольку мы уже нащупали ключ к роману, то загадка так и не станет загадкой, придавая вместе с тем необходимую ясность, стройность, смысловую полноту и завершенность «воздушной громаде» (А. Ахматова).

В предпоследней строфе произведения автор назвал Татьяну «мой верный идеал» и тем самым, казалось бы, противопоставил ее своему беспутному другу, который в идеалы, конечно, не годится. Но ничто так не противопоставлено роману, ничто не является менее органичным способом его постижения, нежели формальная логика. Какова рыба — такова должна быть и сеть. Простоту, изящество и «воздушность» формул следует рассматривать не только в ближайшем, локальном контексте, но и в контексте концептуальной «громады», придающей любому «летучему» смыслу бытийный, вечный оттенок. Любой пушкинский тезис, как уже было отме-

чено, чреват антитезисом. Причем верными (совмещение несовместимого) являются оба — но в разных отношениях. Так устроены универсум, жизнь, человек, роман в стихах, автор, читатель. Так и отнесемся к «верному идеалу».

В этой связи вспомним: кто есть главный герой романа? В шутливой форме, обыгрывая как искусственную дань классицизму (иначе говоря — маскируя серьезность), автор сам позаботился о том, чтобы точно расставить акценты. В заключительной строфе седьмой главы, оставляя тему «миллой Татьяны», как бы импровизирующий автор в очередной раз подтверждает, что он ни на мгновение не отходит от громады концепции:

И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...

*Пою приятеля молодого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О, ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.*

В шутке есть доля шутки, но обратимся к серьезной ее стороне. Никакого блуждания нет. Настоящим идеалом (если это выражение в данном случае уместно) является Евгений Онегин — один из тех немногих, кто мужественно избрал путь разума. Татьяна никак не проявила себя в качестве человека, трагически обреченного в схватке двух стихий: чувства и интеллекта, жизни и смерти. Автор — честь ему и хвала — говоря о Татьяне, не умалчивает лицемерно о разноприродных духовных и жизненных функциях мужчины и женщины — но определенно подчеркивает необходимость дифференциации двух *противоположных* начал, О Татьяне Лариной автор говорит именно как *об идеале женщины*. В чем суть идеала?

По-своему органично он проявился уже в Ольге, между прочим, родной сестре Татьяны. Расхожий типаж («кокетка, ветреный ребенок» — замечание, точнее, как всегда у Пушкина, глубоко продуманная характеристика, тем более ценно, что вырывается из уст влюбленного Ленского), он важен именно тем, что это типаж: всецело комический человек, которому неведомы раздирающие душу противоречия сердца и ума, поскольку сердце женщины так устроено, что не допускает появления равновеликого оппонента.

«Ум с сердцем не в ладу» (суть формулы «горе от ума») в женской интерпретации подвергается существенной корректировке: сердце всегда право (более фривольно, но не менее точно: если женщина хочет...).

Разумеется, Татьяна не только не лишена своего «родового» признака, но он даже усилен совершенно особым, только ей присущим шармом. «Комизм» человеческой натуры если не абсолютизированно, то наиболее полно и глубоко проявляющийся именно в женщине (вспомним, кстати: Онегин в свое время был «подобен ветреной Венере»...), в Татьяне обрел привлекательную цельность и гармоничность. Она — естественный продукт природы. «Все тихо, просто было в ней»: даже высший свет своей культурой не изменил ее натуры. Она — **продолжение природы** (ни больше, ни меньше: см. прописанные в деталях условия жизни и воспитания), ее орган и наиболее восхитительное проявление: со стихийными зачатками величия (отсюда — недетская задумчивость, склонность к глубоким, «умным чувствам», потрясающая интуиция, позволяющая выделить именно Онегина, и даже предчувствовать его судьбу).

Ум же — дело сугубо мужское. Наделив Татьяну «недугом», автор сам бы развенчал свой идеал. Но умный автор этого не сделал.

Общаясь с женщиной — общаешься с природой. Вот почему Онегин, отторгая природу, отверг и совершенства Тани. Дело не в том, что Онегин оказался не на должной высоте и недооценил Татьяну (он как раз знал ей цену:

Нашед мой *прежний идеал*, (какое согласие с автором!)
 Я, верно б, вас одну избрал
 В подруги дней моих печальных...).

Дело в том, что он оказался не готов к союзу со своей собственной «комической» изнанкой, своей первой природой (и, разумеется, с возможной невестой). Кстати, автор и здесь (не без мягкой иронии) с ним согласен:

Меж тем как мы, враги Гимена,
 В домашней жизни зрим один
 Ряд утомительных картин...

Ирония относится вот к чему: на то же самое можно посмотреть иными глазами; правда, для этого надо стать иным (искушенный автор, как всегда, духовно опережает растущего Онегина).

12

Преображение Онегина (возвращение к старому — на новый лад, что и является, собственно, полноценным обновлением) началось уже до дуэли; дуэль укоренила перелом; завершился же цикл становления духа в столице, в свете — там, где Евгения настигла хандра и вынудила покинуть город. Круговое построение сюжета, подобно диалектической спирали, символизирует целостность, завершенность, самодостаточность — и вместе с тем открытость, готовность к обновлению.

Присмотримся к скупому, но информационно очень насыщенному авторскому комментарию возвращения к истокам. Появление блудного Онегина свет — неизменный; самотождественный, вечно комический свет (т. е. практически — все люди), не изведавший школы разума — встречает, как и следовало ожидать, «неблагодарно». С точки зрения света, трагическое прозрение равнозначно шутовскому «корченью чудака». (Поистине свет сошел с ума: все поставил с ног на голову!) Настороженный прием спровоцировал пафосную тираду, где автор решительно встает на сторону друга, горько осознавая, насколько тот выше

«самолюбивых ничтожностей» и насколько трагически одинок по причине своего превосходства. Одинок — по одной-единственной, вечно злободневной причине: он, к счастью для себя как для личности, стремящейся к самореализации (через самопознание) и таким образом выполняющей свой высший гуманистический долг, и к несчастью для себя как для одного из «избранной толпы» — непростительно, вызываяще умен и вследствие этого ориентирован на высшую свободу. Его, светского человека, ум и одаренность перестают быть его личным делом, поскольку предлагают иной взгляд на мир, иную систему ценностей, по сравнению с которой обычные люди «как вы да я, как целый свет», глядящие на жизнь «как на обряд», оказываются теми, кем они есть на самом деле: «посредственностями». Онегин покушается на святая святых — на охранительную идеологию, вскрывая ее насквозь комический, приспособительный характер. Онегин, скажем прямо, не просто захандрил, а стал угрожать основам жизни.

Разумеется, такое не прощается. Это странно, ненормально, он «корчит чудака» или, наконец, «сатанического урод», даже «демона» (в святом деле защиты жизни в выражениях можно не стесняться). Витающая тень «сумасшедшего» Чацкого («Он возвратился и попал, Как Чацкий, с корабля на бал») подчеркивает архетипичность ситуации.

В широком смысле на противостояние общества и Онегина, его продукта и антипода, можно посмотреть как на «поединок роковой» психики и сознания, натуры и рациональной культуры. Если в своем духовном хозяйстве Евгений навел относительный порядок, подчинив мятежи страстей и иррациональных порывов логическому, умственному началу (он относительно познал себя, а значит всех остальных, человека как такового), и тем самым самоутвердился, вкусив от древа познания, отделился от природы, встал над ней и просто осмелился взять принадлежащее только человеку право (кому же еще?) мыслить, судить, — то «с точки зрения» психики (и обожествляющего витальные потребности общества) он вскор-

мил ее «врага», нарушил извечный закон жизни, передав стратегические мировоззренческие функции не диктатуре темных страстей, а просветляющему душу рассудку. Слепые страсти регулируют жизнь (когда разум спит), а разбуженный ум объясняет глупость страстей: Онегин проник в потаенную «механику» жизни — и замер от дерзости прозрения:

Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга,
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

Если приложить к герою не только иронически перечисленные мерки «обряда», но и критерии индивидуального эволюционного «темпоритма», то мы должны будем признать, что духовная содержательность жизненной паузы — отдадим должное сверхтонкости автора — несомненна. Жизнетворчество — вот чем занят бездействующий герой.

Война, объявленная Онегину обществом, — это война между человеком комическим (психологическим) и человеком величественным (разумным, а значит — трагическим). Эти две модели культурного человека различаются типом сознания, типом управления сложнейшим информационным комплексом под названием человек — следовательно, типом духовности. Онегин впервые честно явил миру реальные проблемы реального человека, развенчав мифические достоинства мифического человека. Культуре чувств, страстей он противопоставил культуру холодных наблюдений, увенчанных идеей порядка, общей гуманистической концепцией.

«Горе от ума» имеет много смыслов: в отношении личности ум создал предпосылки величия, тут же назначив за колоссальный прорыв не всем посильную цену: отныне — трагичен; в отношении к обществу наличие ума — достаточный повод объявить человека врагом или, что хуже, сумасшедшим (вот где дьявольский ход: мыслителя отождествить с безумцем). Стоит или нет личность, сконцентрировавшая в себе

главное противоречие человека и культуры (и осознавая его как главное), того, чтобы стать героем «громadного» романа? Стоило или нет автору «Руслана и Людмилы» рискнуть репутацией и открыто встать на сторону духовности, реально освобождающей человека от миражей?

Сам факт такого романа говорит о разумной вере в безусловные достоинства и неискоренимую жизнестойкость человека. Сам роман — памятник человеку. Кстати, почему воздвигнутый «долгим трудом» памятник обрел в конечном счете форму романа в стихах? Пушкин прекрасно осознавал различие между романом и романом в стихах. Общеизвестная цитата из письма к П. А. Вяземскому (3 ноября 1823 г.) давно стала приложением к «Евгению Онегину»:

«Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

Если ответить на вопрос так: Пушкин написал роман в стихах потому, что был поэт — то это будет ответ совсем не на тот вопрос, который нас волнует. Можно даже сказать, это по-детски наивный уход от ответа. Объяснять целесообразность романа в стихах гибкостью, эстетической завершенностью онегинской строфы, способной вместить любое содержание — это тоже уход от ответа. Значит ли это, что роман-эпопея или «просто» роман менее предрасположены к гибкости, открытости к разнородному содержанию и пр.?

Характеристика художественных возможностей строфы — тоже ответ совсем на другой вопрос. Да, генезис строфы, ее впечатляющие эстетические достоинства — все это имеет не последнее значение. Однако это не объясняет главного: зачем писать непременно роман *в стихах*, если есть множество иных, не менее впечатляющих форм?

Очевидно, избранная Пушкиным форма обладает такими уникальными возможностями и функциями (не в них ли сфокусирована та самая «дьявольская разница?»), которые идеально соответствуют уникальному материалу и ради которых имело смысл роману придать форму едва ли не антиромана.

Функций таких, на наш взгляд, несколько:

1. Опоэтизировать уникальность онегинской «духовной породы». Ведь что получилось: Пушкин поэтизирует, т.е. возводит в ранг возвышенной, ситуацию горе от ума, которая по природе своей мало поддается взволнованному лирическому воспеванию. Однако именно этой сверхзадачей и вдохновлен роман. Поэтизировать можно природу, чувства Татьяны, «милые мученья» Ленского и т. д. Аналитический же склад ума Онегина — не тот материал, который навевает вдохновенные пафосные строки. Пушкин пошел, так сказать, косвенным путем, поэтизируя не саму ситуацию, а чувства ей сопутствующие: хандру, печаль, одиночество, трагическую опустошенность, переживание бесперспективности, безнадежной любви. В результате поэт-мыслитель создал особый поэтический ряд, раздвинув его за счет ряда аналитического.

Таким образом, уникальность ситуации востребовала уникальную поэтическую форму, а не поэтические склонности автора создали ситуацию. Иное дело, что реализовать подобную ситуацию мог действительно выдающийся поэтический гений.

2. Выделить и усилить символичность, архетипичность «странного» человека, дать лаконичную и предельно емкую модель — из тех, что тяготеют к вечным образам.

3. Объективные особенности лиро-эпического рода дают возможность предельно сблизить лирического героя с Онегиным.

13

Вернемся к линии Татьяны, отношения с которой завершили облик Онегина, сделав его символом разочарованного и в счастье, и в покое и воле, и в чувствах, и в уме — символом человека, которому достало ума, чтобы преодолеть бессознательный комизм жизни и, обретя величие, испытать глубокий трагизм; но ему не достало того же ума, чтобы преодолеть трагизм.

Возвратившийся Онегин, который странствовал «без цели, доступный чувству одному» (подвижное смысловое ударение переместим на слово чувство), при первой же встрече с Татьяной, блестящей светской дамой, был сражен в сердце. Далее автор перечисляет все те симптомы, которые еще вчера так раздражали Онегина:

Мечтой то грустной, то прелестной
Его встревожен поздний сон. (...)
Что с ним? в каком он *странном сне*,
Что шевельнулось *в глубине*
Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? иль вновь
Забота юности — любовь?

Мотив «жизнь есть сон» причудливо меняет издевательско-саркастическую интонацию на страстно-серьезную: жизнь тогда в радость, когда все как во сне.

Логика страсти заставляет Евгения совершить тысячу глупостей:

В тоске любовных помышлений
И день и ночь проводит он.
Ума не внемля строгим пеням...

В конце концов, «он пишет страстное посланье». Собрав остатки разума, Евгений объяснился с хладнокровной и непроницаемой княгиней:

Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

Счастье все-таки есть, несмотря на то что оно категория психологическая и не выдерживает критики разума. Онегин, подобно всем верующим, которые «ничтоже сумняшися» выбирают Христа, а не истину, готов отказаться от постылого разума, «постылой свободы» в обмен на «блаженство», на

жизнь. Ведь влюбленность Онегина, как и хандра его, больше чем влюбленность, а именно: возвращение к жизни, мировоззренческий прорыв, последствия которого еще только предстояло осмыслить.

А пока — пока прежние, испытанные средства против страстей утратили свою действенную силу. Онегин «свое безумство проклиная» и начинает читать «без разбора».

И что ж? Глаза его читали,
 Но *мысли были далеко:*
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
 Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
 Был совершенно углублен.

Ум, оказывается, способен быть спасительно-бессильным перед «воображеньем» и «магнетизмом». «В тоске безумных сожалений» Евгений падает к ногам Тани (как выясняется, «прежней», «бедной Тани»), выслушивает ее по-своему убедительный урок. Но ничего не меняется.

И здесь героя моего,
 В минуту, злую для него,
 Читатель, мы теперь оставим
 Надолго... навсегда,

В эту минуту Евгений

Как будто громом поражен.
 В какую *бурю ощущений*
Теперь он сердцем погружен!

И все же Евгений сумел подняться; он готов стоя встретить любой каприз фортуны:

Она ушла. Стоит Евгений и т. д.

Читателю, способному на разносторонний и «полномасштабный» диалог с Пушкиным, нет смысла задаваться вопросом: что же дальше будет с «неисправленным чудаком» (от которого и в самый отчаянный момент принципиальный автор и не думает отрекаться:

Примчался к ней, к своей Татьяне
Мой неисправленный чудака.

И здесь героя моего...)?

Пушкин, вопреки собственно сюжетной логике, не оборвал роман на самом интересном месте, а продуманно завершил его — так, что практически любое продолжение будет выглядеть лишним, поскольку мало что добавит в уже законченную картину. Противоядие от страстей — нам известно, противовес уму — страсти. Сумеет ли Онегин открыть для себя источник духовной гармонии, *как это удалось **сделать** автору*, который и поведал нам сию в высшей степени поучительную историю — это уже мало что меняет. *Он в принципе может **сделать** это* — вот что главное; и это известно читателю.

В каком-то смысле так истолкованному финалу концептуально противостоит «урок» Татьяны. Она в полном соответствии с непротиворечивой цельностью своей прямой и неизменной натуры, возвращенной на благородных и предсказуемых идеалах верности, покорности долгу-жребия, без всякого пафоса объявляет Онегину:

Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Она не изменилась, она все та же.

Однако и Онегин воспринят ею как «неисправленный» герой. Если для автора такая комплементарная характеристика подразумевает вечную изменчивость, парадоксальность Евгения, его, на поверхностный взгляд, непредсказуемость (хотя на самом деле он верен себе: он послушник своеобразной, «лукавой» логики, согласно которой вполне естественно безумно влюбиться в однажды разумно отвергнутую женщину), то для Татьяны неисправленный означает: не изменился» не способен меняться в лучшую сторону.

Вот почему Татьяна называет любовь Онегина «обидной страстью», отчитывает его, как ничтожного ловеласа:

А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? *какая малость!*
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

Татьяна считает, что Онегин охотится за нею именно как светский лев, которому важна победа не над Лариной Татьяной, а над богатой и знатной княгиней, которую «ласкает двор» и позор которой — «соблазнительная честь» для неотразимого дон-жуана. Кстати, Онегин в своем письме предвидел подобные упреки как вполне естественные для Татьяны:

Боюсь, в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной —
И слышу гневный ваш укор.

Как видим, поведение Онегина подтвердило мнение о нем, составленное (тогда, правда, не окончательно) в «келье модной», в «молчаливом кабинете» (хозяин в то время странствовал без цели), где Татьяна пыталась вникнуть в душу «чудака печального и опасного» по избранным, неслучайным книгам, которые тот внимательно читал: «Ужель загадку разрешила? Ужели *слово* найдено?»

«Слово», т. е. определение, таково: Онегин лишь «пародия», «подражание» модным героям модных романов с их «безнравственной душой» и «озлобленным умом».

Если Татьяна права, и маска Евгения действительно стала его второй натурой, то Пушкин напрасно затеивал роман в стихах.

Если все же прав Пушкин, и Онегин достоин того, чтобы стать героем его романа — значит, никакой маски не было, и Евгений всегда оставался самим собой.

Следовательно, неправа Татьяна. Позиция той, что названа была поэтом «мой верный идеал», по отношению к опекаемому автором же «моему Евгению» вполне понятна, но недостаточно гибка и излишне ортодоксальна. Будучи прямодушной, она не мудрствуя по себе судит о других. Ей непонятна логика эволюции Онегина, который по-разному ведет себя в сходных ситуациях. Ей, неискушенной в диалектических коллизиях ума и души, неспособной «лукавить», непонятно, что можно было жить «холодным умом» и искренне пренебрегать чувствами; ей непонятно, что можно было на одну и ту же ситуацию смотреть разными глазами; у нее не укладывается в голове, как можно так радикально меняться и не предавать при этом ни себя, ни других, оставаясь честным в обоих случаях. Короче говоря, Татьяна всегда жила только девственно чистым сердцем, и она требует того же от Онегина (любое другое отношение в ее случае было бы фальшью или слабостью), вкусившего, к его счастью и несчастью, от древа познания добра и зла.

Кому горше в этой ситуации: «бедной Тане» или умудренному жизнью чудаку — решать читателю.

Что касается автора романа, то он задает обманчиво примирительный, компромиссный тон, легко вуалируя серьезный принцип оценки (которому трудно противопоставить что-либо более конструктивное): каждый судит в меру своего понимания.

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости.

Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных ошибок,
Хотя крупицу мог найти.

«Разноуровневый» подход к роману позволит и оправдать Татьяну, и обвинить Онегина, и поменять их местами, и т.д. И только универсальный подход дает возможность оставить за каждым читателем и героем его правду, не поступаясь при этом правдой высшей (и не делая вид, что ее не существует). Для этого надо каждый фрагмент «воздушной громады» соотносить с ее реально существующей целостной многоуровневой структурой.

Истинная гениальность автора, позволившая достичь ему без преувеличения беспрецедентных интуитивных прозрений, заключается в том, что он видит трагически ясным взором относительную правду и Татьяны, и Онегина. Каждый сам по себе — они правы: вот в чем беда. Следующий, высший этап самопознания должен заключаться в том, чтобы совместить несовместимое, решительно сблизить относительность правд, понимая: ум без души — нежизнеспособен, душа без ума — жизнеспособна только в вечно комической ипостаси. И Онегин, «на мертвеца похожий», без ложного кокетства отсчитывающий свои последние дни, делает этот последний «безумный» шаг — то ли не веря, что он нашел выход из безнадежной ситуации «горе от ума», то ли сожалея, что это случилось слишком поздно...

Онегин, признаваясь в своей любви, провозгласил тем самым «принцип дополнительности», поделился откровением, что человек един, несмотря на раздирающие его странную природу противоречия.

Автор же, завершая на этом роман, возносит своего героя, делая последний его шаг кульминацией всего тщательно продуманного произведения. Кто знает (думается, данный жизненный узел намеренно не прояснен), возможно, автор многим, очень многим обязан именно беспутному Евгению, открывшему совершенно новые, неизведанные духовные горизонты. Иначе зачем было посвящать роман своему «странному спутнику»?

14

Возникает вопрос: неужели А. С. Пушкин отдавал себе отчет, осознавал, какой глубины идейная концепция лежит в основании его созданного великим трудом художественного творения?

Можно даже заострить вопрос: способен ли был Пушкин в абстрактно-логической форме изложить и концептуально увязать (просопрягать, как сказал бы Л.Н. Толстой) те истины, которые он «оживил» художественно?

Эта проблема — вечный пробный камень для литературоведа. При ответе на вопрос хотелось бы избежать туманности, проистекающей, как правило, от собственной запутанности, но не впасть при этом в определенность столь жесткую, которая в свою очередь явилась бы формой заблуждения. Необходима «свободная определенность», которая заведомо не блокирует «фантазию сознания» (интеллектуальную интуицию), направленную на обнаружение богатства и многообразия смысловых оттенков и переходов в восприятии проблемы, как бы мерцающей неопределенными смыслами (за которыми, тем не менее, сквозит недвусмысленная определенность). Хотелось бы быть определенным в ситуации, к определенности не располагающей (если не сказать — отторгающей ее) в силу своей «двойной» природы.

Нет и еще раз нет: Пушкин не мог осознавать в полной мере значения той художественной модели, той громады, которая сотворена была его гением. Значит ли это, что поэт не ведал, что творил?

Еще более категоричное — нет.

Чтобы понять логику ответов, надо разобраться (хотя бы вкратце, на уровне тезисов, которые, кстати, многое должны прояснить и в содержании самого романа) в природе художественного сознания¹⁶.

Существует два типа сознания: моделирующее и рефлектирующее.

Первое способно образно-модельно воспроизводить мир, в бесконечных вариантах и вариациях реализуя свою творческую природу. Такое сознание «мыслит» наглядно-конкретными моделями, и оно призвано не понимать и объяснять, а именно моделировать, т. е. «показывать» целостные, неделимые клубки смыслов, выводимые из моделей-картин.

Второе сознание — ничего не создает, оно исключительно анализирует (т. е. умозрительно разлагает всевозможные «модели» на элементы с последующим умозрительным же синтезом), именно это сознание и «выводит» смыслы из моделей, выявляя их внутреннюю согласованность, доходящую порой до степени концепции.

В «чистом виде» эти два типа сознания не пересекаются, однако в чистом виде они на практике и не существуют. В различной степени одно сознание присутствует в другом. Это возможно потому, что рефлектирующее сознание возникло на основе моделирующего. Конкретно-образное мышление с течением времени становилось символическим (символ — уже обобщение целого класса предметов и явлений); символ же, в свою очередь, смог превратиться в нечто себе противоположное: в абстрактное понятие.

Символический образ и понятие — это не просто два различных способа мышления; они выполняют совершенно разные функции. Отсюда — абсолютно разные возможности в отражении и познании мира.

Творческий гений может изобразить все — не обязательно при этом осознавая и понимая (отдавая себе отчет, т. е. рефлектируя) смысловую логику картин. Интуитивно постав-

ленные в определенную зависимость отношения внутри художественной модели создают впечатление мощи интеллекта. На самом деле — это прежде всего изобразительно-выразительная мощь, креативные потенции моделирующего сознания, часто беспомощного в объяснении того, что оно «натворило».

Таковы психологические предпосылки всякого значительного художественного феномена — вопрос, относящийся к философии и психологии творчества. Если иметь в виду специфику моделирующего сознания, можно понять, как молодой человек сумел интуитивно «постичь» сложнейшие смыслы бытия. Моделирующее сознание подспудно вбирает в себя, пропитывается логикой взаимоотношений разных сторон жизни, а потом умеет ярко воспроизвести ее. Такое сознание «чувствует» и «ощущает» гораздо больше того, что оно «понимает». Жадно напиваясь картинками и образами, творческое сознание может «взорваться» и породить самые глобальные модели. В этом и состоит отличительная черта художественного слова.

Рефлексивный же комментарий модели уже вскрывает и объясняет как суть изображаемых феноменов, так и суть самого творческого процесса изображения.

Остается добавить, что моделирующее сознание функционирует на базе психики, рефлектирующее — сознания как такового. Вот почему именно «включение» рефлектирующего сознания помогает человеку понять себя (т. е. свое же собственное, темное, невнятное моделирующее сознание) и тем самым обрести величие. И Татьяна, и Ленский, не говоря уже обо всех остальных героях романа (за исключением, разумеется, повествователя и Онегина), как тип личности были порождены сферой моделирующе-психологической. Уже в силу этого они счастливо избежали «недуга». Горе от ума им не грозило, поскольку трагической внутренней сшибке попросту неоткуда было взяться: не возникло достаточной разницы умственно-душевных потенциалов.

Они — «комические» люди: не столько в том смысле, что непосредственно вызывают смех, сколько в смысле органической растворенности, невыделенности из природы. А духовные ценности, выстроенные исключительно на природном фундаменте, не могут не вызывать улыбки человека разумного, видящего за неубедительной идеологической ширмой подоплеку элементарных инстинктивных программ.

На таком фоне контрастом выделяется величественная фигура Онегина (чем более он велик — тем более трагичен). *Между* прочим, в самом конце романа, развиваясь в сторону гармонии, понимаемой как диалектическое примирение противоположностей, он едва «не сделался поэтом» (в начале романа, как мы помним, склонный к «сухой теории» поклонник Адама Смита — вот она, генетическая предрасположенность к «хандре»! — «не мог... ямба от хорея... «отличить» и «бранил Гомера, Феокрита»).

Образ автора требует отдельного обширного исследования. В процессе анализа романа мы убедились, что автор духовно сумел пойти дальше Онегина. Весь живой и, если так можно выразиться, сбалансированный тон романа, созданный поэтом-мудрецом, заставляет нас сделать вывод, что присущий автору здоровый комизм уживается в нем с нескрываемым величием, а все это вместе взятое соседствует с вовсе не надуманным трагизмом. Только так, в высшей степени диалектически, понятая жизнь могла породить фантастическую по своим художественным достоинствам модель. Автор как незримая точка отсчета в иерархически упорядоченной пушкинской модели, где одно сознание вмещает в себя другое, одно — более универсально по отношению к другому, автор выступает как некое сверхсознание, которое и придало качество целостности роману, вместившему «энциклопедию жизни». Сам автор как наиболее полное воплощение особой модели культурного человека (человека рационального, сумевшего не истребить в себе человека психологического, но в то же время вырваться из под его власти) заслуживает, конечно, обстоятельного культурологического и литературоведческого анализа.

Итак, трехликость человека — вот истинный предмет Пушкина. «Ум с сердцем не в ладу»: диагноз Грибоедова был развернут и углублен до такой степени, что стал приговором не лишнему человеку, а целому свету, обществу. Художественно проанализировав хрестоматийную формулу «горе от ума» (которая, как и «лишний человек», была интуитивной догадкой, не более), Пушкин показал, что трагедия мудреца вовсе не в том, что он слишком много понимает. Суть проблемы заключается в том, что мыслительная деятельность, рефлексия как таковая противостоит жизни, с которой совместима только обслуживающая ее (и противостоящая истине) психоидеология.

Чтобы понять это, надо осознать «дьявольскую разницу» между психикой и сознанием — разницу, лежащую в основе особой концепции личности. Пушкин, конечно, не философ-психоаналитик, а всего лишь художник. Тем более впечатляет его безукоризненная с научно-философской точки зрения модель, позволяющая сделать вывод: психика (душа) бессознательно приспособливает, а сознание (ум) анализирует, разъясняет механизм приспособления. Вооружаясь умственно, личность обезоруживается в ином, не менее (если не более) важном отношении: ум обнаруживает иллюзорность психологической защиты, тем самым резко снижая ее эффективность. Лишний человек уходит из-под власти и защиты веры, надежды и любви и остается один на один с реальным миром. Начинается поиск новой, более совершенной (и, заметим, более достойной) интеллектуальной защиты (где не обойтись, само собой, без элементов иррационально-психологических).

Вот то зерно, откуда повелась «литературная евгеника». Сквозь призму такой концепции личности видна генетическая связь «Евгения Онегина» с романами и героями Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, Чехова и др.

Именно подобная концепция личности и ничто иное позволило пушкинскому роману стать точкой отсчета: программой русского классического романа и программой русского литературного развития в целом.

Н. В. Гоголь (кстати, наименее следовавший указанной пушкинской программе, однако не избежавший чести быть последователем иных традиций великого поэта и прозаика) сделал пророческий и вместе с тем утопический прогноз: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Если Гоголь прав, то слова его надо понимать как желание увидеть русского человека — образцовым человеком, лишним человеком, сверходаренным во всех смыслах и успешно реализующим свои задатки. Никогда такой человек, разумеется, не явится, ибо когда все станут лишними, тогда просто некому будет жить. Оценим другое: Пушкин в своем лице и в облике русского дворянина Евгения Онегина явил миру современный гармонический идеал человека как такового, что без всякой ложной скромности следует признать значительнейшим завоеванием духа человеческого.

Таковы истинные масштабы Пушкина Александра Сергеевича — масштабы личности, предопределившей многие художественные открытия одной из самых оригинальных и развитых литератур мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т./Изд-во АН СССР. — М.-Л., 1951. — Т.7, с. 66-67.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Там же, с. 41-42.
6. Там же, т. 10, с. 776.
7. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. — М.: Советский писатель, 1983. - С. 253-258,
8. Там же, с. 258-259.
9. Здесь и далее текст романа «Евгений Онегин» цитируется во изданию: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т./Изд-во «Правда». — М., 1969. — Т. 4. (курсив автора, жирный шрифт мой.— А.А.).
10. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. — Минск: НМЦентр, 1995. — 144 с.
11. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. — М.: Советский писатель, 1983. - С. 262-263.
12. Егоров А.В. Психика, сознание, религия/Чалавек. Грамадства. Свет. — 1997. — Вып. 7. — С. 68.
13. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. — М.: Советский писатель, 1983. — С. 263-264.
14. Пospelов Г. Н. «Евгений Онегин» как реалистический роман/Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. — М.: МГУ, 1983. - С. 284.
15. Там же, с. 282.
16. Андреев А. Н. Личность и культура. Культурология. — Минск: Дизайн ПРО. 1997. — С. 18.
17. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т./Изд-во «Правда». — М., 1968. - Т. 4. - С. 27.

6.3. Философия литературы

Искусство — один из трех великих духовных гибридов, представляющих синтез психики и сознания. Два других — религия и нравственность.

Будем принципиальны: гибрид гибридом, но определяющим в этом симбиозе абсолютно недвусмысленно выступает начало психологическое. Психика «подминает» под себя собственно сознание — таково условие существования знаменитой психологизированной триады. Таким образом, искусство является преимущественно *психологическим* по природе своей феноменом.

Однако психологические мотивировки возникновения и функционирования искусства и религии — существенно различаются. Религия востребована человеком как «служба смерти». Созданный ею мир — другая, параллельная реальность — творится в условиях диктатуры психики, которая «не согласна» с очевидной конечностью земного бытия. Религия вся сфокусирована вокруг комплекса эмоций, центральной из которых является страх перед смертью. Религиозное сознание выступает формой психологической защиты, хитроумной реакцией приспособления человека к самому себе — существу, способному отдавать отчет в том, что оно конечно, смертно.

Искусство — «служба жизни». Оно эксплуатирует творящее, плодоносящее, эротическое начало. Искусство моделирует жизнь в бесконечных ее красках, оттенках и вариантах (в то время как религия примиряет нас с идеей конечности жизни, готовит к нежизни). А стержневое жизненное начало есть начало эротическое. Вот почему Эрос — бог искусства, вот почему с момента возникновения в центре внимания искусства оказались мужчина, женщина, любовь, борьба за счастье, за жизнь. Вспомним поразительные по простоте и искренности слова Л.Н. Толстого, обнажающие психологическую суть творчества: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить

жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо устанавливаю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и любить жизнь, я бы посвятил ему свою жизнь и все свои силы...» Сверхзадача искусства — так представить жизнь, чтобы человеку не оставалось ничего другого, как «любить» ее.

Не станем, однако, в угоду теоретическим схемам закрывать глаза на противоречивость искусства: оно изначально возлюбило не только жизнь, но и смерть, дело в том, что жизнь без смерти не есть жизнь; смерть подчеркивает, обостряет «чувство жизни».

Поэтому искусство и религия шли рука об руку, никогда не забывая кстати, и об эмоционально-оценочной стороне дела: нравственности.

Триединство демонстрирует нам разные лики, разные аспекты одного и того же: целостной духовности человека.

После преамбулы, необходимой, чтобы подчеркнуть многослойную содержательность искусства (которая начинается там, где начинается человек), зададимся вопросом: что значит изучать литературу, ориентируясь на обозначенный контекст? Можно ли изучать ее лишь как эстетическую систему, как явление стиля? Это значило бы безнадежно упростить суть дела.

Видимо, анализировать литературу можно только затрагивая сущность человека. В таком случае, где кончается литературоведение и начинается иная гуманитарная область, если «человеческая» проблематика «распылена» между ними? Может быть, литературоведению имеет смысл, отражая реалии, трансформироваться в направлении научного синтеза (т. е. также становиться «гибридом»), призванного изучать не только собственно эстетическую сторону произведений, но эстетическую как момент духовной?

Констатируем очевидное: мы соприкоснемся уже не с чистым литературоведением, озабоченным поэтикой как таковой, но с наукой о литературе, которая совсем иначе видит предмет исследования. В качестве объекта изучения выступает не стиль или эквивалентные ему понятия, на которые «влияет» идейно-содержательный аспект (в этом случае мы имели бы дело с двумя феноменами *различной природы*, эстетической и духовно-социальной, между которыми происходит взаимодействие); предметом исследования является особого рода целостность, изучать которую можно и нужно одновременно и с эстетической, и с духовной стороны. Эстетическое и внеэстетическое оказываются *разными сторонами одного и того же* — двуприродной, двуединой целостности.

Такая постановка вопроса в корне меняет подход к проблеме. Литературоведение по сути своей становится философско-культурологической дисциплиной. Намеренное смещение научного внимания с сущности человека («совокупности общественных отношений»), проявляемой в художественной форме, на «текст», словесную ткань или «способы и приемы» (т.е. дробление и подмена предмета исследования) ярко характеризует беспомощность теоретической мысли, не способной увидеть объект в его целостности, а потому вынужденной цепляться за «часть» как за обособленную сферу, живущую, якобы, по неким уникальным законам. Вот и предлагают нам специализироваться на изучении только этих законов, не осознавая, что их уникальность — всего лишь оборотная сторона универсальности. В уникальности — отражается универсальность, в тексте — метатекст, в художественном произведении — личность; хочешь познать первое — изучай второе.

Литература, будучи образной по природе, совмещает два способа познания, присущих человеку. Это значит, что адекватно осмыслить ее — также совместить, казалось бы, культурно несовместимое: интуитивное (в основе своей психологическое) и абстрактно-логическое (противоположное психологическому, сознательное) начала, функционирующие, соответ-

ственно, на разных культурных языках, а именно на языке образов и понятий. Поскольку литература как вид искусства есть также феномен психологический, изучение закономерностей ее происхождения и эволюции требует отнестись к ней непсихологически, абстрактно-теоретически. В противном случае будет бесконечно воспроизводиться «литература по поводу литературы», где высказываются и анализируются впечатления от произведений искусства, где эмоции зажигаются от эмоций — по бесконечной цепочке читательских сопереживаний. Перевод же эстетически-психологической информации на язык логически упорядоченных понятий требует высокой теоретической культуры, особого типа мышления.

Подытожим; научно познать литературу, говорящую образно-символическим языком, — значит перевести художественную информацию на язык понятий: иного пути в культуре не существует.

Возникающая на стыке наук дисциплина, которую с полным основанием можно было бы назвать *философией литературы*, меняя предмет, меняет и способ его исследования: она обязывает исследователя сосредоточиваться не на своих ощущениях, не на психологической реакции на психологический раздражитель (точнее, не абсолютизировать эти ощущения), а на художественном произведении как многомерном культурно-антропологическом явлении. Подобный подход предполагает не просто особую квалификацию, но, по сути, особый тип сознания. В обычном читательском акте восприятия искусства писатель и читатель всего лишь меняются местами, сотворчески сопереживая процессу образного моделирования реальности. Научно познать художественный феномен — значит выделить и проанализировать эстетические, психологические, нравственные и другие отношения, дистанцируясь от «переживаний» (но не объявляя их не существующими и не существенными). Очень часто анализ спектра человеческих отношений, специфически отраженный в искусстве, подменяют описанием, нарочито бесстрастной ре-

гистрацией особенностей формы или нагромождением культурных параллелей, иной сопутствующей культурной информацией, в которой никогда нет недостатка. Бесстрастность сама по себе еще не служит гарантом научности. Хладнокровная эклектизация не превратится в выверенную, иерархически упорядоченную системность научных концепций до тех пор, пока исследователь не овладеет *методом*, позволяющим организовать эклектику хаоса на основе определенных принципов. Путь в научный «космос» лежит через метод (кстати, «метод» от греч. meta и hodos и означает: путь через). Философия литературы кардинально отличается от так называемого свободного или творческого литературоведения не степенью накала, не градусом чувств, не наличием или отсутствием логичности (а также иных наукообразных имитаций), а типом обработки и управления информации: абстрактно-логическим, сознательным (в противовес психологическому). (Сделаем оговорку: если столь популярное сегодня свободное эссеистическое литературоведение не претендует на научность, то нет смысла называть его псевдонаучным. Жанр «заметок о творчестве», наблюдений, впечатлений, сотворческих ассоциаций, сопоставлений — неизбежный спутник литературного творчества, необходимый компонент насыщенного разнообразием мнений и оценок литературного процесса. Такого рода «критика» («критикой» часто называют любую, без разбора, трактовку произведения, творчества, личности художника, эпохи) выполняет определенную культурно-идеологическую, общественно весьма значимую функцию: она служит посредником между произведением и читающей аудиторией. Такая полухудожественная критика помогает «усваивать» произведение, расширяя культурный контекст, актуализируя всевозможные «скрытые» смыслы, помогая формированию идеалов и ценностей. Иное дело, если критика провозглашает себя «научным литературоведением» — меняет статус, не меняя методологии. Вот подобное «забавное» литературоведение в полной мере псевдонаучно, оно-то и составляет нездоровую конкуренцию

науке о литературе, ибо распространяет свои весьма несовершенные, познавательные подходы на объект, о природе которого не имеет (и по определению — не может иметь) квалифицированного представления.

Итак, литература, будучи деятельностью образно-интуитивной, во многом досознательной, требует рационализации, а не мистификации. Философская рационализация многоуровневого, многогранного объекта, каким является всякое художественное произведение, предполагает соответствующий интегрирующий — целостный — подход. Вульгарно понимаемая целостность означает: «все сразу» (здесь присутствует и «хаотический» подтекст). Однако «все сразу» изучать невозможно; можно видеть «все», а изучать что-то одно — в необходимом контексте. Акцентирование одного аспекта при разумной редукции всех остальных (вычленение момента при сохранении определяющих его тотальных связей) — вот суть целостного анализа целостного объекта. В каких же аспектах целесообразно изучение литературно-художественного произведения? Какой аспект при этом считать собственно литературоведческим?

Во-первых, выделим культурологический подход к произведению, которое не просто эстетически (читай — бессодержательно) концентрирует в себе эфемерные свойства красоты, но эстетически концентрирует, т. е. целенаправленно организует все формы общественного сознания на основе определенных мировоззренческих принципов. Иначе говоря, произведение представляет собой модель конкретного типа духовности. Тип сознания, отраженный в литературе, — вот предмет культурологии, которая, естественно, мало озабочена собственно художественной стороной дела (хотя в качестве культурологического материала предпочтение отдается шедеврам). Расчлененная духовность (ядро всякой эстетической системы) распадается на нравственную, религиозную, философскую (по другой плоскости — психологическую, абстрактно-логическую) составляющие. Совмещение и взаимообусловленность

всех этих форм сознания, реально наличествующих в произведении, — проблема все той же культурологии.

Мы обозначили содержательный аспект художественных феноменов, все то, что принято называть идейным содержанием, авторской или поэтической концепцией, миром идей, смысловым ядром, системой ценностей, идейно-эмоциональной доминантой произведения и т. д. Однако (и это *во-вторых*) культурология оперирует, так сказать, отвлеченным или условным, внеэстетическим содержанием, содержанием как таковым. ***Реальное содержание всегда есть эстетически организованное неэстетическое содержание.*** Прикоснуться к содержательному пласту произведения можно лишь через форму, стиль (иного пути не существует), т. е. эстетически расшифровать его, для чего необходима специальная литературоведческая подготовка. Вот почему комментарий эстетической парадигмы (всех уровней стиля с выделением стилевой доминанты) становится одновременно анализом содержания, анализ эстетической структуры персонажа — исследованием структуры духовной. Собственно эстетический аспект, осознаваемый как система средств и способов передачи содержания, организуемая духовно-содержательной программой, составляет предмет исследования литературоведения.

Таким образом, литературоведение, сосредоточенное на тексте, на способах «упаковки» и трансляции смыслов, на технологии смыслообразования как таковой (литературоведение, как следствие, игнорирующее проблемы порождения смыслов, их реальной ценности, смысловой структуры как изнанки структуры эстетической), является, по сути, младонаукой. То же самое можно сказать и в адрес литературоведения, абсолютизирующего какие-либо содержательные моменты. Главная проблема — диалектическая взаимопредставленность эстетических и духовно-содержательных принципов — не находит отражения при любом одномерном, тяготеющем к абсолютизации подходе (эстетическом или социологизированном).

Реальное литературоведение сегодня представлено целым спектром методологических направлений, наиболее влиятельными из которых представляются следующие:

1. Критика.

2. Критика, выдающая себя за единственную альтернативу обнаружившему якобы полную несостоятельность научному литературоведению.

Свободная от науки критика абсолютизирует впечатления, ощущения (словом, психологические феномены) и совершает подмену научного анализа — интерпретацией.

3. Так называемое идейное, герменевтическое литературоведение (или, иногда, тоже критика). Его уязвимое место — абсолютизация одной из граней культурологического подхода (что тоже можно считать в известном смысле разновидностью интерпретации). Исключительное внимание к какой-либо одной идеологической доктрине (например, марксизму) придает ему схоластически-нормативный характер. Коренной методологический порок видится в том, что отсутствует осознание диалектической взаимопрограммируемости форм общественного сознания, прорастания и взаимоперехода из одной в другую; отсутствует представление о целостных характеристиках объекта исследования (доминирует, скорее, представление о системной его организации).

4. Эстетски ориентированное литературоведение (в том числе в значительной»степени структурализм и, однозначно, постмодернистская критика), неоправданно сужающее, локализирующее предмет исследования настолько, что меняет его природу: перед нами уже только стилевые функции вместо «совокупности общественных отношений». Данное направление можно трактовать как герменевтическую критику наоборот: текст объявляется непроницаемой, самодостаточной субстанцией, не обладающей свойствами принципиально открытой всем смыслам целостности.

5. Философия литературы, выделяющая в качестве предмета исследования не текст, не автономный смысл, а ху-

дожественное произведение, истолкованное как носитель духовного содержания (идеократической инстанции), закрепленного в относительно совершенном стиле; так «смыслы» получают эстетическое измерение. Последние чувственно воспринимаемы, что в данном контексте означает: идеи, порожденные сознанием, способны восприниматься чувствами, порождением психики (или: понятия обладают способностью передаваться с помощью образов). Тут явно не обойтись без концепции сознания, позволяющей объяснить неразрывную связь эстетической со всеми иными формами общественного сознания, в первую очередь нравственной и философской, образующих триаду красота — добро — истина. Условием существования художественной литературы как явления выступает не просто наличие концептуальных смыслов, но и эстетически совершенного способа их передачи (стиля). Первого (содержания) не бывает без второго (стиля), второй — способ существования первого. Поэтому целостный анализ можно определить как анализ культурологический, смыкающийся с эстетическим. Таким образом, «целостный» можно понимать двояко: как культурологический, включающий в себя эстетический, и как эстетический, базирующийся на культурологическом фундаменте. Принципиально важным становится акцент: сосредоточенность на типе духовности, зафиксированном в стиле, позволяет подчеркнуть специфику культурологии; преимущественное внимание к художественной системе, к стилевой характеристике произведения, порожденной определенной идеологией, типом духовности, создает крен уже в специфику литературоведения. Поэтому в рамках философии литературы корректно было бы говорить о целостном эстетическом исследовании произведения.

Учебное издание

Анатолий Николаевич Андреев
Методология литературоведения

Налоговая льгота — Общегосударственный классификатор
Республики Беларусь ОКРБ 007-98, ч.1, 22.11.20.100

Редактор *Н.В.Овчинникова*
Технический редактор *О.С.Павловская*
Корректор *З.Я.Губашина*

Подписано в печать с оригинал-макета 10.10.2000. Формат 60х90 1/2• Бум- Офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 12. Тираж 520 экз. Зак.5213.

Лицензия ЛВ № 93 от 02.12.1997 г.

Издательство «Дизайн ПРО», 220027, г.Минск, пр.Ф.Скорины, 65
Отпечатано в типографии «Победа» с готовых диапозитивов заказчика,
лицензия ЛП №5 от 30.12.97, 222310, г.Молодечно, ул.Тавлая, 11