

Национальный исследовательский
Томский государственный университет
Кафедра общего литературоведения, издательского дела
и редактирования

А.П. Казаркин

МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

**(Практические занятия
по теории литературы)**

Учебно-методическое пособие
для студентов-филологов факультета

Томск 2016

Рекомендовано к изданию на заседании кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования 26 апреля 2015 г.

РАССМОТРЕНО И УТВЕРЖДЕНО методической комиссией филологического факультета
Протокол № 9 от «14» декабря 2015 г.

Пособие составлено в соответствии с тематикой семинарских занятий и программой курса «Теория литературы» студентов филологического факультета направлений подготовки Филология и Издательское дело.

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Цель предлагаемого пособия – ориентировать студентов в основных традициях и подходах теоретико-литературных исследований. Теория литературы должна выстроить *систему* категорий и принципов анализа, показать их последовательность, логику смены концепций. Выделение основных разделов науки о литературе, как и научный статус литературоведения, – область незавершённых дискуссий. Далеко не все специалисты включают литературоведческую методологию в университетский курс теории литературы. Западная наука понимает под *теоретическим литературоведением* текстологию, герменевтику текста и поэтику. Но важно знать и научно-историческую традицию – *методологию*. Логично начать курс с истории литературоведения, с обозрения научных школ, хотя бы беглого. Русское литературоведение традиционно различает взгляд на произведение извне (литературный процесс) и изнутри (художественный мир, поэтика).

Некоторые полагают, что теоретико-литературные исследования существуют только как подсобное средство для историко-литературных. Но история и теория искусства развиваются во взаимодействии, и одна без другой немислимы. Любая культурология, даже самая строгая, есть самосознание эпохи, и литературоведение практический смысл обретает как *самосознание* литературы, как дискуссия о путях её развития, её природе и назначении. Текст и реальность – фундаментальная (онтологическая) проблема литературы, современная философия текста понимает культуру как текст – вот исходная проблематика долговременных научных дискуссий. Литература как отражение реальности или конвенционально-договорная природа знака-символа – исходные положения культурологии, частью которой является литературоведение.

За десять семинарских занятий, предписываемых учебным планом, можно обозначить лишь исходные идеи ведущих литературоведческих школ, но обязательно прикоснуться к текстам классиков науки. Занятия строятся по принципу комментированного чтения. Желательна атмосфера дискуссии, умение видеть обсуждаемые положения в контексте, в диалоге с другими школами.

Вопросы стереотипны для всех тем:

1. Исторические условия, обстоятельства формирования научной школы.
2. Круг авторов, причастных к направлению, их творческая эволюция.
3. Их отношение к предшествующим концепциям искусства и литературного развития.
4. Судьба их идей в последующие эпохи.

1. Мифологическая школа в науке о литературе.

Длительная полемика о природе искусства – это постепенный отрыв от мифологического сознания и возвращение к нему, *демифологизация* и *ремифологизация* гуманитарной мысли. Связь мифологической школы с романтической критикой – в концепции «вечно творящего народного гения». В работах братьев Grimm (особенно в книге Якоба Гримма «Немецкая мифология») литературное творчество понимается как продолжение исконного национального мифа. Очевидна также связь этой доктрины с языкознанием середины XIX века: гипотеза о *праязыке* и *прамифе* народов индоевропейской языковой семьи. Повлияла на эту школу и «Философии откровения» Ф. Шеллинга, представление о литературе как хранилище мифологических первообразов, в которых выражается душа народа.

Мифологическая школа в фольклористике и критике России (Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня) исходила из мнения о творческом потенциале «натуральной народной души», о мифе

как колыбели всех искусств и об «этимологическом» соотношении литературы и мифа, о возвращении писателей к мифологическим первообразам, в которых выражается индивидуальность народа, усложнение мифологем. Историческое сознание толковали как переоформленный национальный миф и фольклор как колыбель национальной культуры в целом. Концепцию порождения мифологических образов языком высказал А. Потебня. Он развил учение о внутренней форме слова (восходящей к мифу) и внешней, о стабильности «внутренней формы» и размыивании мифологем в результате изменчивости формы-звучания. Предложена классификация мифов: солярный, миф о земле-матери, мифы о героях-предках. Теория *эвгемеризма* (обожествление реальных людей, прославившихся в своем племени) – начало исторического толкования мифа. Гипотеза о происхождении мифов из снов: концепция выражения в мифологических образах исконных рефлексов и страхов древних людей (формирование антропологической школы). Идею единого мифа в глубокой древности опровергала школа бродячих сюжетов (заимствование, миграция тем и мотивов).

Демифологизация и ремифологизация в культуре XX века – суть антагонизма реализма и модернизма. «Серебряный век» в России – начало ремифологизации в живописи, литературе и философии (богоискательство). Символисты-неоромантики много говорили о мифе и символе; идея возрождения власти мифа – основное в книгах Вяч. Иванова. Представления о мифологическом и историческом мышлении, об исчезновении поэзии как следствии умирания мифа характерны для модернистской эстетики. Ф. Ницше писал о волевом (музыкальном) начале творчества и о вечном возвращении к мифу, влияние его идей на модернизм значительно.

Открытие сходства сюжетов (точнее мотивов) эпоса разных народов – момент зарождения сравнительно-исторической школы как сравнительной мифологии. Попытки реконструкции далёких

мифов и школа Н. Марра в 30-е годы. Работа О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности»: зарождение повествования в мифе. Книга В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки»: миф как толкование ритуала, их взаимоотношение и возраст, рождение сказочных формул и влияние их на позднюю сюжетику, отражение обрядов инициации и погребения в литературе. Исследования А. Ф. Лосева («Диалектика мифа» и др.): миф как «лик личности» народа, как священное имя, связь мифа и символа. Книги Е. Мелетинского «Поэтика мифа», «Происхождение героического эпоса».

Ритуально-мифологическое направление в западной науке XX в., влияние работ

Э. Тайлора («Первобытная культура») и Дж. Фрейзера («Золотая ветвь») – попытки создать антропологию литературных сюжетов. К. Г. Юнг: концепция *архетипов* коллективного бессознательного, возведение образов поздней литературы к прародам раннего, «доисторического» опыта народа. Архетипы мудрого старца, девы, воина, «предвечного младенца» и «козла отпущения», проявление их в литературе нового времени. Творчество понимается как всплывание из запасников памяти исконных образов, синкретизм мифа и его противостояние цивилизации – фундамент понимания современности. Миф возвеличивается как средство восстановления здоровой цельности мировосприятия и преодоления кризиса искусства цивилизации. Центробежные тенденции в истории литературы (прочь от мифа к рациональной ясности и упрощению) и центростремительные порывы в творчестве прирожденных художников (визионеров), разделение искусства на «визионерское» и «техническое».

Классификация героев и родов литературы, по Н. Фраю («Анатомия критики»), власть мифа – тотальна в истории искусства, современная литература толкуется как разрушенная или «перемещенная мифология». Для модернизма характерна намеренная имитация древних ритуалов в соответствии с

концепцией литературы как разворачивания неисчерпаемых возможностей мифов, проявившихся на заре истории. Критика понимается как соотнесения современного произведения с древнейшими формулами и структурами, а история литературы как постоянное возвращение искусства от форм мимесиса к пратипическому в мифе-символе. Попытка преодоления односторонности формалистического и хронологического подходов: К. Леви-Стросс говорит о соотношении мифа и ритуала, о сохранение форм примитивного сознания (тотемизма, например) в современности уже в свете структурной антропологии. Структуралисты изучали мифологии в духе демифологизации.

Научные и художественно-философские основы ритуально-мифологической школы – ремифологизация в культуре XIX и XX вв. – это мифотворчество как «омоложение одряхлевшей культуры», доктрина вечного возвращения к мифу (А. Бергсон и Ф. Ницше). О позитивной роли мифов Ницше говорит в книге «Рождение трагедии из духа музыки», которую высоко ставили символисты. В XX в. сложились «ритуальная» и «архетипическая» ветви мифологической критики. Поиск архаических (ритуально-мифологических) моделей в новой литературе. Концепция мифа в книге Р. Барта «Мифологии». Политические мифы.

Литература к разделу:

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1978.

Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.

Александр Афанасьевич Потебня **ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ**

Отношение теории словесности к мифологии сходно с отношением её к истории словесности.

Мифология есть история мифического мирозерцания, в чем бы оно ни выражалось: в слове и сказании или в вещественном

памятнике, обычае и обряде. Теории словесности миф подлежит лишь как словесное произведение, лежащее в основании других, более сложных словесных произведений. Когда мифолог по поводу частных вопросов своей науки высказывает взгляды на её основания, именно *определяет приёмы мифического мышления* посредством слова; решает, есть ли миф случайный и ложный шаг личного мышления или же шаг, необходимый для дальнейшего развития всего человечества, — то он работает столько же для истории (языка, быта и проч.), сколько для психологии и теории словесности.

Уже в Древней Греции мифы вызвали пытливість ума величайших мыслителей, но никогда мифы, создания древних или отдаленных по месту и низким по степени развития народов, не были предметом столь настойчивого систематического изучения, как в наш век. Не говоря уже о массе собирателей сказок и других подобных произведений у всех народов цивилизованного мира, трудно указать кого-либо из известных психологов, филологов, историков культуры, не посвящавшего значительной доли своих трудов на исследование мифологических вопросов. Это потому, что основной вопрос самопознания: “Что такое я?” — сводится для современного человека на исторический вопрос: “Как я (как один из множества) стал таков?”. Стремление к самопознанию привело к сознанию связи я с настоящим и прошедшим человечества, зависимости культуры от некультурности, к изучению объективных отложений человеческой мысли, между прочим, в языке и словесных произведениях.

Что такое *миф* не в древнем значении слова (у Гомера *m i t h o s* — слово как противоположное делу — *e r g o n*, речь, рассказ, разговор, приказание и содержание, предмет речи (ср. *вещь*); позднее, например, у Платона, как и *l o g o s* — баснословный, вымышленный или дошедший по преданию рассказ, а в том значении, какое это слово получило в наше время?

При определении мифа в современном значении этого слова едва ли можно миновать М. Мюллера, ученого, более многих других старавшегося уяснить этот вопрос и невольно более других подавшего повод к одностороннему его пониманию.

Он употребил выражение: “Мифология — болезнь языка” — которое за ним повторяли, признавая или опровергая, многие другие, не всегда обставлявшие это выражение теми ограничениями и оправданиями, какими оно обставлено у Мюллера. Для разъяснения истины нужно обратиться к самому М. Мюллеру... “Как скоро слово, первоначально употребленное в метафорическом значении, начинает употребляться без вполне ясного понимания тех шагов, которые повели его от первоначального значения к метафорическому, появляется опасность, что оно станет употребляться мифологично. Каждый раз, когда шаги эти забыты и на их место поставлены искусственные, мы имеем перед собой мифологию, или, если мне позволено так сказать (*wenn ich so sagen darf*), *eine krankgewordene Sprache* (...заболевший язык) .

“Под мифологией разумею всякий случай, в котором язык, ставши независимой силой, воздействует на дух вместо того, чтобы согласно с его собственной (настоящею) целью служить только осуществлением и внешним выражением духа”.

“Во всех таких случаях (когда изображение, понятое, так сказать, буквально, порождает миф) *первоначальное значение слова или образа гораздо возвышеннее, достопочтеннее, религиознее, чем то удивительное окаменение, которое возбуждает интерес наклонной к предрассудкам толпы*”.

“Чтобы известные имена стали мифологичны, нужно, чтобы коренное их значение затемнилось и пришло в забвение в данном языке ”.

“Мифология есть только фаза, притом неизбежная, в развитии языка, если принимать язык не за чисто внешний символ, а за единственное возможное воплощение мыслей...” Это состояние

языка “можно поистине назвать *детскою болезнью*, которую рано или поздно должен испытать самый здоровый организм... Это *язык в состоянии самозабвения (die Sprache im Zustande des Selbstvergessens)*. И если представим себе, как велико в древних языках количество имен для одной и той же вещи (P o l u v n o m i a) и как часто одно и то же слово прилагается к совершенно различным предметам, то это самозабвение языка не покажется нам удивительным”.

“Я не раз утверждал и пытался доказывать, что многие явления в мифологии и религии, на первый взгляд неразумные и непонятные, объясняются влиянием языка на мысль. Но я *никогда не говорил*, что все мифологическое может быть объяснено таким образом; что все неразумное основано на *словесном недоразумении (auf einer sprachlichen Missverständniss)*, что вся *мифология* есть лишь болезненный процесс языка. Известные мифологические загадки могут быть, как я доказал, разгаданы при помощи средств языкознания; но мифологию как целое я представлял всегда замкнутым периодом, неизбежным в ходе развития человеческого духа, вовлекавшим в свою сферу все, до чего в данное время могло касаться мышление”.

“Не все в мифологии объясняется болезненным процессом языка”. “*Мифология неизбежна*; она необходимость, заключенная в самом языке, если в языке мы признаем внешнюю форму мысли. Одним словом, мифология есть тень, падающая от языка на мысль, тень, которая не исчезает до тех пор, пока язык не уравнивается вполне с мыслью, что никогда не может случиться. Правда, в древнейшее время истории человеческого духа мифология более выступает наружу, но она не исчезает никогда вполне. Мифология есть и теперь, как во времена Гомера, но мы ее не замечаем, потому что живем в ее тени и потому что почти все бояться полдневного света истины”. “Мифология в высшем смысле слова есть власть языка над мыслью во всевозможных областях духовной деятельности; я готов назвать всю историю

философии от Фалеса до Гегеля непрерывной борьбой с мифологией, одним продолжительным процессом против языка...

<...> Таким образом, по мысли Афанасьева (и М. Мюллера), человек сначала сознаёт, что представление светил под образом очей неба имеет лишь субъективное основание; потом по некоторой причине, о которой — после, он забывает это и “находит, что действительно у неба есть очи”. Вот еще несколько выражений в том же роде: “Как скоро утрачено было настоящее значение метафорического языка, старинные мифы стали пониматься буквально”. “Мифы *стали* пониматься буквально” ? следовательно, и при прежнем не буквальном понимании мифы уже существовали! Стало быть, в чем же, по Афанасьеву, разница между мифом и риторической прикрасой?

“Под влиянием метафорического языка глаза человеческие должны были получить таинственное, сверхъестественное значение. То, что прежде говорилось о небесных очах, впоследствии, понятое буквально, перенесено человеком на самого себя”(каким образом? ведь буквально говорилось о небесных очах?). “Знойный блеск солнечного ока производит засуху, неурожай и болезни; сверкающие взоры Перуна посылают смерть и пожары; та же страшная сила усвоена и человеческому зрению. Отсюда родилась вера в *призор, или* сглаз”.

“Предания о кладах составляют обломки древних мифических сказаний о небесных светилах, скрываемых нечистою силою в темных пещерах облаков и туманов; но с течением времени, когда народ утратил живое понимание метафорического языка, когда мысль уже не угадывала под золотом и серебром блестящих светил неба, а под темными пещерами — туч, предания эти были низведены на землю и получили значение действительных фактов. Так было и со множеством других верований: небесная корова заменилась простою бурёнкою, ведьма-туча—деревенскою бабою и т. д.”.

“Впечатлительная фантазия первобытного народа быстро схватывала всякое сходство. Колесо, обращающееся вокруг оси, напоминало ему (только напоминало!) движущееся по небесному своду солнце...” “Поэтическое представление солнца огненным колесом вызвало обычай зажигать в известные годовые праздники колеса — обычай, доселе соблюдаемый между немецкими и славянскими племенами”. “Руны и чародейные песни ... всесильны: они могут и умертвить, и охранить от смерти, и даже воскресить, делать больными и здоровыми... насыщать бури, дождь и град, разрывать цепи... все это не более, как метафорические выражения, издревле служившие для обозначения небесных явлений, но впоследствии понятые буквально и примененные к обыкновенному быту человека. Как вой зимних вьюг мертвит и усыпляет природу и как оживляют (пробуждают) ее звуки весенней грозы, так ту же силу получила и человеческая песня ...” и т. д. Из этих и тому подобных мест видно, что, по мнению Афанасьева, источником мифов служит, в конце концов, неспособность человека удержаться на той высоте мысли, на которой он без всяких усилий со своей стороны очутился вначале. История мифов выходит историей падения человеческой мысли...

<...> Для нас миф, приписываемый нами первобытному человеку, есть лишь поэтический образ. Мы называем его мифом лишь по отношению к мысли тех, которыми и для которых он создан. В позднейшем поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, то есть как цельность разрушается каждый раз, когда оно достигло своей цели, то есть в целом имеющее только иносказательный смысл. Напротив, *в мифе образ и знамение, различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не создается, образ целиком (не разлагается) переносится в значение.* Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение,

приписывается объективность, действительное бытие а объясняемом.

<...> Мифическое мышление на известной степени развития — единственно возможное, необходимое, разумное; оно свойственно не одному какому-либо времени, а людям всех времен, стоящим на известной степени развития мысли; оно формально, то есть не исключает никакого содержания: ни религиозного, ни философского и научного. Результаты этого мышления становятся известны человеку (= это мышление сознательное в своих результатах) вследствие того, что они выражаются внешними знаками (пластическими, живописными, мимическими) и преимущественно словом. Таким образом, *миф* есть преимущественно *словесное произведение* и, как такое, из двух родов словесных произведений — поэзии и прозы — относится к первому. Тройственное деление словесных произведений на мифические, поэтические и прозаические невозможно (*Есть ли мифология — поэзия?* Афанасьев, назвавши свое сочинение, посвященное мифологии, "Поэтическое воззрение славян на природу" решает этот вопрос утвердительно. М. Мюллер говорит, что мифология — не поэзия: "Известные части мифологии — религиозного, другие — исторического свойства (Natur); то проявляются в ней метафизические, *то поэтические воззрения* (как будто метафизика не может быть содержанием поэзии); но мифология как целое не есть ни религия, ни история, ни философия, *ни поэзия*; все эти факторы выражаются в ней в своеобразных проявлениях, которые на известных ступенях развития мышления и речи естественны и понятны, но часто становятся неестественны и непонятны, оцепеневая в предание".

Что мифология не есть поэзия, справедливо в том смысле, что мифология обнимает в себе не только словесные выражения мифического мышления, скульптурные, мимические и проч. Но за этим исключением все словесное в мифологии в то же время поэтично. Поэтичность есть образность в слове, стало быть,

форма, не исключаяющая никакого: ни религиозного, ни исторического, ни философского содержания.)

Карл Густав Юнг **АРХЕТИП ДУХА В СНАХ**

Психические проявления духа сразу обнаруживают свою архетипическую природу; другими словами, феномен, который мы называем «духом», обусловлен независимым праяобразом, всегда присутствующим в подсознательном содержимом человеческой души. Как обычно, я впервые столкнулся с этой проблемой, изучая сны своих пациентов. Меня удивил особый вид отцовского комплекса, носящий «духовный» характер: образ отца возникал в связи с утверждениями, действиями, тенденциями, импульсами, мнениями, духовный характер которых едва ли можно отрицать. В мужчине позитивный комплекс отца очень часто вызывает определенное доверие к авторитету и отчетливое желание склониться перед всеми духовными догмами и ценностями, в то время как в женщине он пробуждает живейшие духовные стремления и интересы. В снах именно от фигуры отца исходят твердые убеждения, предсказания и мудрые советы. Неосознанный характер этого источника способствует тому, что часто он является просто в виде авторитетного голоса, который изрекает истины в конечной инстанции. По большей части духовный фактор символизирует фигура «старого мудрого человека»... Образ старого мудрого человека может появляться так органично не только в снах, но и в мысленных образах (то, что мы называем «активным воображением»), что он берет на себя роль гуру, как часто происходит, видимо, в Индии. Старый мудрец появляется в снах в облике мага, доктора, священника, учителя, профессора, дедушки или любого авторитетного человека. Архетип Духа в образе человека, карлика или животного всегда возникает в ситуации, когда необходимы понимание,

самоанализ, хороший совет, планирование и т.д., но человеку не хватает на это своих ресурсов. Архетип Мудреца компенсирует это состояние духовного дефицита неким содержанием, призванным заполнить пустоту.

Частота, с которой духовный тип проявляется в образе старца, почти одинакова в сказках и в сновидениях. Старец всегда появляется в тот момент, когда герой находится в безнадёжном и отчаянном положении, из которого его спасти может только глубокое размышление или удачная мысль — другими словами, духовная функция или определенного рода внутриспсихический автоматизм. Но так как, из-за внутренних и внешних причин, герой не может с этим справиться сам, знания, необходимые для того, чтобы восполнить пробел, приходят в форме персонифицированной мысли, например, в форме проницательного и способного помочь старца...

Часто в сказках старец задает вопросы типа: кто? почему? откуда? куда? — для того, чтобы вызвать саморефлексию и мобилизовать моральные силы, а еще чаще он дает необходимый магический талисман — неожиданное и невероятное средство для достижения успеха, являющееся (как в хорошем, так и в плохом) одной из особенностей целостной личности. Но вмешательство старика — спонтанная объективация архетипа — оказывается жизненно необходимым, так как сознание само по себе уже не в состоянии подвести личность к той точке, где ей будет дана эта необычайная мощь. Поэтому не только в сказках, но и в жизни вообще необходимо объективное вмешательство архетипа, который согласовывает чисто аффективные реакции с цепочкой внутренних столкновений и осознании. Это приводит к возникновению вопросов: кто? где? как? почему? — и таким способом дается знание непосредственной ситуации, а также и ближайшей цели. Результатом становится озарение и распутывание фатальных конфликтов» которое часто имеет

характер определенно магический — переживание, неизвестное психотерапевтам.

<...> Он предупреждает о подстерегающих опасностях и снабжает средствами, необходимыми для того, чтобы встретить их во всеоружии. Например, он сообщает мальчику, который идет за серебряной водой, что колодец охраняет лев, который вводит в заблуждение тем, что умеет спать с открытыми глазами, а наблюдать — с закрытыми; он советует юноше, едущему к волшебному фонтану за целительным лекарством для короля, черпать воду только на скаку, потому что ведьмы, подстерегающие у колодца, арканят каждого, кто приходит к нему. Он поручает принцессе, чей возлюбленный был превращен в оборотня, развести огонь и поставить над ним котел со смолой. А затем она должна погрузить в кипящую смолу ее любимую белую лилию, а когда придет оборотень, она должна вылить всю смолу из котла ему на голову, и это освободит ее возлюбленного от чар. Иногда старик бывает довольно критичным, как в кавказской сказке о самом младшем принце, который хотел построить для своего отца такую церковь, чтобы в ней не было ни единого изъяна, и таким образом унаследовать королевство. Когда он построил церковь, никто не смог обнаружить ни единого изъяна, и только старик, что проходил мимо, заметил: «Ты действительно построил прекрасную церковь! Жаль только, что главная стена у нее немного крива». Принц разрушил эту церковь и построил новую, но и здесь старик нашел какой-то изъян; так же было и в третий раз.

Таким образом, с одной стороны, старик представляет знание, размышление, проницательность, мудрость, сообразительность и интуицию, а с другой стороны — такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь, что делает его «духовный» характер достаточно очевидным. Так как архетип является автономным содержанием бессознательного, то сказка, которая обычно его конкретизирует, может привести к появлению старца

во сне, точно так же, как это случается в современных снах. В балканской сказке старец является к подавленному герою во сне и дает ему добрый совет относительно того, как справиться с возложенным на него непосильным заданием. Его отношение с бессознательным хорошо выражено в одной русской сказке, где он называется «лешим». Как только крестьянин устало сел на пенек, из под него выполз маленький человечек, «весь сморщенный, с зеленой бородкой до колен». «Кто ты?», — спросил крестьянин. «Я — леший Ох», — ответил человечек. Крестьянин отдал ему в услужение своего распутного сына. и леший отвел молодого человека в подземный мир, в маленький и зеленый домик. «В домике все было зеленым; стены и лавки были зелеными, жена Оха и его дети были зелеными.... и маленькие русалки, которые его ожидали, были зелеными, как лист». Даже пища была зеленой. Леший выступает здесь как растительное или древесное божество, которое главенствует в лесах, а через русалок связано и с водой, что ясно показывает его связь с бессознательным, ибо последнее часто выражается посредством символов леса и воды.

<...> Эта мысль является рациональным следствием смутного чувства, что во всех видениях мы имеем дело с чем-то внутриспсихическим; и следовательно, для того, чтобы поместиться в голове, вещь должна быть бесконечно малой. Я не сторонник всяких «рациональных» догадок, хотя я бы не сказал, что все они несущественны. Более вероятным мне кажется, что это любовь к преуменьшению, с одной стороны, и к преувеличению (гиганты и т. д.) — с другой, связана со странной неопределенностью пространственных и временных отношений в бессознательном. Человеческое чувство пропорции, его рациональное представление о большом и малом очень антропоморфно, оно теряет свою значимость не только в сфере физических явлений, но также и в тех частях коллективного бессознательного, которые находятся за пределами специфически человеческого. Атман «меньше малого и больше большого», он

ростом «с пальчик», но «покрывает мир на высоте двух ладоней». О кабирах Гёте говорит: «малы, да удалы». Так же и архетип мудрого старика: очень мал, почти незаметен, однако он обладает роковой силой, и это можно увидеть при основательном исследовании этих вещей. Это общая особенность для архетипов и для атомного мира, как явствует из следующего: чем глубже исследователь погружается во вселенную микрофизики, тем более опустошительными становятся сокрытые там взрывные силы. То, что самое малое может привести к грандиозным последствиям, стало предельно ясно не только в физике, но также и в области психологических исследований. Как часто в критические моменты жизни все повисает на волоске!

В некоторых древних сказках свойство нашего архетипа, связанное с озарением, выражено тем, что старик приравняется к солнцу. Он приносит с собой тлеющую головешку, которую использует для того, чтобы испечь тыкву. Покушав, он опять забирает огонь, и это заставляет людей выкрасть огонь у старика. В одной сказке североамериканских индейцев старик выступает в образе лекаря-колдуна, владеющего огнем. Огненный аспект имеет также и дух, как мы знаем из языка Ветхого Завета и из рассказа о Троицыном чуде.

<...> Все архетипы имеют как позитивную, благоприятную, светлую сторону, которая указывает вверх, так и ту, которая указывает вниз — частично негативную и неблагоприятную, частично хтоническую, но в остальном просто нейтральную. В этом отношении архетип духа не исключение. Даже форма гнома предполагает своего рода ограничение и наводит на мысль о натуралистическом растительном божестве, являющемся из преисподней. В одной балканской сказке старик остается без глаза. Его выбил Вилы, крылатый демон, а герой должен вернуть глаз владельцу. Старик поэтому частично теряет зрение — т. е. проницательность и сведущность, — что на руку демоническому миру тьмы; этот недостаток напоминает о судьбе Осириса,

который потерял глаз при взгляде на черную свинью (его порочного брата Сета), или о Вотане, пожертвовавшем глаз для родника Мимира. В нашей сказке животное, на котором едет старик, — коза, — является признаком того, что он сам имеет темную сторону. В одной сибирской сказке это однорогий, однорукий и одноглазый седобородый старик, который пробуждает мертвого человека с помощью железной трости. Затем, по ходу сказки, последний, несколько раз возвращаемый стариком к жизни, по ошибке убивает своего спасителя, и это лишает его доброй судьбы. Сказка называется «Однобокий старик», и, по сути, его недостаток показывает, что он состоит только из одной половины. Другая половина невидима, но появляется в образе убийцы, которому нужна жизнь героя. В конце концов герою удастся уничтожить своего постоянного убийцу, но в борьбе он также убивает и однобокого старика, таким образом ясно проявляется тождество двух жертв. Так, старик есть также и своя же противоположность, он приносит жизнь и приводит к смерти — «*ad utrumque peritus*» (умудрен и в том, и в другом), как сказано у Гермеса.

<...> Все архетипы имеют как позитивную, благоприятную, светлую сторону, которая указывает вверх, так и ту, которая указывает вниз — частично негативную и неблагоприятную, частично хтоническую, но в остальном просто нейтральную. В этом отношении архетип духа не исключение. Даже форма гнома предполагает своего рода ограничение и наводит на мысль о натуралистическом растительном божестве, являющемся из преисподней. ...Итак, в одной сказке мы видим архетип старика в облике злодея, погруженный в перипетии и превращения процесса индивидуации, имеющего многозначительное завершение в виде *hieros gamos* (священный брак). В русской сказке о лешем, наоборот, он вначале доброжелателен и готов помочь, но потом не разрешает своему наймиту уйти; главные события сказки связаны с повторяющимися попытками мальчика вырваться из когтей колдун. Место поисков наступает побег, который тем не менее

приводит к завоеванию той же награды, что и храброе приключение — в конце герой женится на дочери короля. Колдун вынужден смириться с ролью побежденного.

<...> Наша сказка с необыкновенной ясностью раскрывает двойственную природу духовного архетипа, хотя, с другой стороны, она разоблачает заводящую в тупик игру антиномий, стремящуюся к великой цели достижения более высокого уровня сознательности. Юноша-свинопас, который взбирается на вершину мирового дерева и там, в верхнем мире света, обнаруживает плененную Аниму, высокорожденную принцессу, символизирует восхождение сознания от почти животного состояния к величественной вершине с широким обзором, которая является единственно достойным образом для обозначения расширения горизонтов сознания. Молодой человек спрашивает себя: «Как будет выглядеть мир с вершины этого огромного дерева?» Когда мужское сознание достигает этой высоты, оно лицом к лицу встречается со своей женской половиной, Анимой. Здесь происходит типичный взаимопереход противоположностей: тот, кто не может подняться выше, должен осознать другую сторону бытия и снова спуститься. Анима олицетворяет подсознание.

Число 12 — это предположительно символ времени с побочным смыслом двенадцати работ, сравнимых с подвигами Геракла, которые должны быть представлены бессознательному до того, как человек сможет обрести свободу. Охотник выглядит как предыдущая неудачная попытка героя овладеть своей душой посредством обмана и насилия. Но завоевание души — это на самом деле работа, требующая терпения, преданности и самопожертвования. Завладев четырехногой лошадью, герой откровенно замещает охотника и увозит принцессу. Четверка в сказке доказывает его более могущественную власть, так как она вмещает в себя полноту, которая необходима для целостности.

Елеазар Моисеевич Мелетинский.

ПОЭТИКА МИФА

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

<...> Развитие античной философии началось с рационального переосмысления мифологического материала и, естественно, выдвинуло проблему отношения рационального знания к мифологическому повествованию. <...> В эпоху Возрождения пробудился большой интерес к античной мифологии, которая трактовалась в качестве моральных поэтических аллегорий, как выражение чувств и страстей эмансипирующейся человеческой личности, а также как аллегорическое выражение некоторых религиозных, научных или философских истин. Одна из мало популярных попыток раскрытия мудрости древних за аллегорической завесой античной мифологии принадлежала Ф. Бэкону. Просветители XVIII в. заняли по отношению к мифологии негативистскую позицию, как к плоду невежества и обмана.

<...> В эстетической системе Шеллинга мифология имеет ключевое значение. Посредством мифологии Шеллинг конструирует материю искусства, исходя из того что мифологические «боги» в качестве реально созерцаемых идей имеют для искусства такое же фундаментальное значение, как собственно «идеи» для философии, что каждая форма включает в себя «целостную божественность» и что в мифологии фантазия сочетает абсолютное с ограничением и воссоздает в особенном всю божественность общего. Шеллинг пишет: «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства... Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только

и могут расцветать и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия.

<...> Антропологическая школа (Э. Тэйлор, Э. Лэнг и многие другие) сложилась не в Германии, а в Англии и была результатом первых подлинно научных шагов не сравнительного языкознания, а сравнительной этнографии. Ее главным материалом был не индоевропейский круг, а архаические племена в сопоставлении с цивилизованным человечеством. Сопоставление это у Тэйлора – автора «Первобытной культуры» – исходило из постулата о единообразии человеческой психики и принципа прямолинейной культурной эволюции, ведущей к прогрессу: то, что у «первобытных» народов было живой мыслью или обычаем, могло у более цивилизованных сохраняться в виде «пережитка», что лишний раз подчеркивало исконное единство человечества и единый тип мышления, который Тэйлор считал строго рациональным, но ограниченным тем или иным историческим опытом. Возникновение мифологии и религии Тэйлор относил к гораздо более раннему, чем предполагал Мюллер, собственно первобытному состоянию и возводил не к «натурализму», а к анимизму, т. е. представлению о душе, возникшему, однако, в результате чисто рациональных наблюдений и размышлений «дикаря» по поводу смерти, болезни, снов (вариант этой теории концепция духов у Г. Спенсера). Именно чисто рациональным, логическим путем первобытный человек, по мнению Тэйлора, и строил мифологию, ища ответа на возникавшие у него вопросы по поводу непонятных явлений. Э. Лэнг, много писавший о мифологии и активно боровшийся с Мюллером с позиций антропологической школы, в отличие от Тэйлора видел в образах культурных героев и других архаических мифологических персонажей зародыш монотеизма. Тэйлор был резко враждебен романтическим традициям, ему гораздо ближе были просветительский рационализм и английский эмпиризм.

«РЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ» В ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

<...> Начиная с 10-х годов XX в. «ремифологизация», «возрождение» мифа становится бурным процессом, захватывающим различные стороны европейской культуры. Основными звеньями этого процесса является не собственно апологетика мифа, в которой еще можно усмотреть его своеобразную романтизацию в противовес буржуазной «прозе», а, во-первых, признание мифа вечно живым началом, выполняющим практическую функцию и в современном обществе, во-вторых, выделение в самом мифе его связи с ритуалом и концепции вечного повторения и особенно, в-третьих, максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством. Нарушающая принцип историзма интерпретация современной идеологии, в частности политической идеологии, как мифа не обязательно апологетична, как у Сореля. <...> Французский структуралист Р. Барт в книге «Мифологии» (1957) объясняет рождение политических мифов с помощью теории о том, что миф превращает историю в идеологию. Особенно опасными считает Барт мифы «справа»: так как буржуазия не хочет быть «названа», она деполитизируется с помощью мифов. <...> Следует признать, что при всей разноречивости в определении мифологии миф стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры в XX в. При этом благодаря популярности психоанализа сама социология сильно «психологизировалась». В юнгианской «аналитической психологии» миф в качестве «архетипа» стал синонимом коллективного подсознания. В философском плане поворот к мифу начался почти независимо от новых веяний в самой этнологии и связан с общими историческими и идеологическими сдвигами в западноевропейской культуре в конце XIX – начале XX в. Однако постепенно совершился переворот и в этнологическом изучении самих древних мифов. Мы собираемся

охарактеризовать некоторые основные моменты той своеобразной революции в интерпретации сущности мифа (мы все время имеем в виду не столько методы изучения, сколько способы понимания), которая, несомненно, произошла в научной этнологии XX в. и способствовала, в частности, появлению ритуально-мифологических подходов в литературоведении.

<...> Клод Леви-Стросс вообще настаивает на вторичности ритуала, стремящегося в противовес мифу имитировать непрерывность жизненного потока...Вопрос о приоритете в отношениях мифа и ритуала аналогичен проблеме соотношения курицы и яйца, о которых трудно сказать, кто кому предшествует. Синкретическая связь и близость обрядов и мифов в первобытной культуре несомненна, но даже в самых архаических обществах имеются многочисленные мифы, генетически несводимые к ритуалам, и наоборот, во время обрядовых празднеств широко инсценируются мифы. Например, у центрально-австралийских племен во время обрядов инициации перед новичками театрализируются мифы о странствиях тотемических предков, причем эти мифы имеют свое сакральное ядро, не возводимое к ритуалу, – это сами священные маршруты странствий. Обрядовая пантомима в соответствии со спецификой театрально-танцевального искусства направлена прежде всего на подражание повадкам зверя-тотема, а сопутствующее пение имеет величальный характер.

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

<...> Наиболее интересным и глубоким в теории архетипов и их мифологических параллелей является, пожалуй, представление о метафорическом характере архетипической символики в противоположность наивному аллегорическому пониманию, в значительной мере еще сохраненному Фрейдом. ...Юнгом лишь намечена систематика архетипов. Главное внимание он уделяет

архетипам, которые связаны с процессом индивидуации и как бы соответствуют его ступеням. Это тень, анима (анимус) и мудрый старик (старуха).

Тень «другая сторона души», выражение ее бессознательной недифференцированной части в целом. Литературными вариантами этого архетипа Юнг считает Вагнера и Мефистофеля в гётевском «Фаусте», Хагена в «Нибелунгах», Локи в «Эдде» и т. п. Архетип анима (анимус) представляет бессознательное через противоположный пол (часть души, скрывающая противоположный пол в индивиде, резерв нашего опыта о противоположном поле). Анима – естественный архетип, суммирующий все высказывания бессознательного, саму жизнь за пределами сознания, во всей ее хаотической целостности. Она связывает человеческое я с его внутренним миром и обычно проецируется вовне на личность матери (первичное и вторичное переставлены по сравнению с Фрейдом), а затем других женщин (для мужчины). Но поскольку здесь речь идет о проекции себя вовне, то Юнг также увязывает анима с «двуполостью» в первобытных мифах <...> Дж. Кэмпбелл и особенно М. Элиаде – два наиболее популярных современных автора обобщающих и обзорных трудов по мифологии. В то время как Кэмпбелл в основном примыкает к юнгианству, М. Элиаде лишь соприкасается с аналитической психологией, претендуя на более широкий синтез. Дж. Кэмпбелл в своей ранней монографии «Герой с тысячью лиц» (1948) подчиняет методику ритуализма психоанализу и, отталкиваясь от теории Ван Геннепа о переходных обрядах, реконструирует некий «мономиф» универсализованную историю героя в виде единой цепи событий, начиная с ухода из дому, через приобретение сверхъестественной помощи, посвятельные испытания, овладение магической силой, и кончая возвращением. К этой мифической биографии героя, бога, пророка, так разительно напоминающей волшебную сказку (особенно в интерпретации В. Я. Проппа), Кэмпбелл добавляет некоторые космологические и метафизические

параллели. Стадии и соответствующие символы странствия и самой человеческой жизни объясняются Кэмпбеллом с помощью аналитической психологии.

<...> Интерес к необратимости истории и «новизне» Элиаде считает весьма недавним открытием в человеческой жизни. Он подчеркивает, что в ритуалах как бы возобновляется мифическое сакральное «чистое» время и одновременно как бы уничтожается текущее время (например, в виде уходящего прошлого года в новогодних празднествах на древнем Востоке). Цикличность, повторяемость, по мнению Элиаде, только и придает пресловутую реальность событиям. Он всячески подчеркивает, что «традиционный» человек не видел в истории специфического способа собственного существования, относился к ней враждебно. Элиаде утверждает, что там, где историческое время все же вторгается в мифологию (например, в библейской системе), сохраняются антиисторические идеалы, и «чистое» сакральное время у пророков переносится в будущее в виде эсхатологических чаяний (главная надежда – не на корни, а на новое начало)...

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

<...> Несомненно, наиболее значительны и характерны работы Н. Фрая, особенно его «Анатомия критики» (1957). <...> Миф, по Фраю, центральная формирующая сила, сообщающая архетипическое значение ритуалу и пророческим, эпифаническим моментам, которым Фрай придает большой вес. Если драма, считает он, вырастает непосредственно из ритуала, то мифическое повествование и лирика имеют своей моделью эти пророчески-эпифанические моменты и в конечном счете – сны. Ритуал тянется к чистому повествованию и как временная последовательность действий является собственно его корнем. Что же касается пророческого начала и поражающих воображение эпифаний (богоявлений), то недостающую им повествовательность, по

мнению Фрая, придает миф. Центральный миф, полностью сохраняющий свое значение и в литературе, – героический миф поисков (quest). Фрай исходит из того, что поэтические (шире – художественные) ритмы тесно связаны с природным циклом через синхронизацию организма с природными ритмами, например с солнечным годом. Из этой синхронизации в известной мере и растет ритуал. Фрай намечает четыре фазы в жизни природы в соотношении с определенными мифами и архетипами образов и жанров.

1. Заря, весна, рождение – мифы о рождении героя, о пробуждении и воскресении, о творении и гибели тьмы, зимы, смерти. Дополнительные персонажи – отец и мать. Архетип дифирамбической и рапсодической поэзии, романа.

2. Зенит, лето, брак, триумф – мифы апофеоза, священной свадьбы, посещения рая. Персонажи – спутник и невеста. Архетип комедии, пасторали, идиллии, романа.

3. Заход солнца, осень, смерть. Мифы падения, умирающего бога, насильственной смерти и жертвоприношения, изоляции героя. Персонажи предатель и сирена. Архетип трагедии и элегии.

4. Мрак, зима, безысходность. Миф триумфа темных сил, миф потопа и возвращения хаоса, гибели героя и богов. Персонажи – великан и ведьма. Архетип сатиры.

Фрай называет комедию мифом весны, рыцарский роман – мифом лета, трагедию – мифом осени и иронию (сатиру) – мифом зимы. Искусство, думает Фрай, имеет задачей разрешение подобных антиномий и антитез, реализацию мира, в котором совпадают внутренние желания и внешние обстоятельства. Центральный миф (миф поисков) оказывается видением конца социальных усилий, свободного человеческого общества. Роль литературоведа при этом сводится к систематизации и интерпретации «видений» художника.

<...> В блестящей (при всей неприемлемости или спорности ее философских предпосылок) монографии «Диалектика мифа»

(1930) А.Ф. Лосев, воодушевленный «феноменолого-диалектической чисткой понятий», стремится, как он выражается, вырвать учение о мифе у «богословов» и «этнографов» и, заглянув в миф «изнутри» («мифический взгляд на миф»), описать «миф так, как он есть»... «не зная, что такое миф – как можно с ним бороться или его опровергать, как можно его любить или ненавидеть?». Чтобы точно определить миф, А. Ф. Лосев сопоставляет его с наукой, искусством, метафизикой, религией. Исходя из того, что миф не идея или понятие, но жизненно ощущаемая и творимая вещественная, телесная реальность, А. Ф. Лосев резко противопоставляет миф и науку, что не мешает ему в самой чистой науке (система логических закономерностей) на всех ее этапах видеть примесь субъективных недоказуемых представлений, также «мифологичных» по своей природе; в мифе, по его мнению, выпирает аффективная сторона, которая может доходить до экзатичности. Миф он считает живым субъектно-объектным взаимообщением, имеющим свою вненаучную истинность, достоверность и структурность; нет в мифе также дуализма или научных претензий метафизики, хотя чувственная действительность, творимая в мифе, и отвлечена от обычного хода явлений. А. Ф. Лосев подчеркивает, что миф не схема или аллегория, а символ, в котором встречающиеся два плана бытия неразличимы и осуществляется не смысловое, а вещественное, реальное тождество идеи и вещи. Хотя и миф и поэзия суть выразительные формы, принципиально словесные, но в мифе А. Ф. Лосев видит реальную действительность (вопреки отрешенности мифа от обыденности), а в поэзии – только созерцаемую действительность, лики и образы вещей. Поэзия отвлечена от фактичности, а миф – от смысла повседневной жизни, от обычного ее идейного содержания и цели и от чисто отвлеченных и дискретных существ.

<...> Сказанное выше отчасти относится и к проблеме мифологизма в литературе, но здесь следует учитывать как исключительную роль мифа в генезисе словесного искусства, так

и их общую метафорическую, образную, символическую природу. Рассматривая проблему «миф – литература», необходимо иметь в виду опыт и кембриджской школы, и англо-американской ритуально-мифологической критики, и очень интересные подходы к этой проблеме в отечественной науке. Последняя, как уже выше отмечалось, даже ритуальные прообразы рассматривала в сугубо мировоззренческом плане и показала исключительное значение фольклора как промежуточного звена между мифом и литературой, избежав романтического отождествления мифа, фольклора, народной мудрости.

...Большой интерес, как мы уже писали, имеет постановка Фраем вопроса об имплицитной мифологии в литературе, сознательно отворачивающейся от традиций. Только после дополнительных разысканий проблема эта может быть серьезно решена, а вместе с ней и вопрос о целесообразности литературоведческого анализа в терминах мифа и ритуала при отсутствии прямой связи с традициями...

Основные термины:

Универсальность образа-символа, поэзия как доработка мифа (сотворчество с народом), демифологизация и ремифологизация.

2. Культурно-историческая школа. Появление её доказывает, что научные направления, как и художественные, сменяют друг друга по принципу контраста (И. П. Смирнов). Позитивизм в науке второй половины XIX в. - философские и общекультурные предпосылки возникновения культурно-исторической школы. Учение И. Гердера о влиянии исторических условий, расы и среды на склад национальной литературы. Развитие этих идей И. Тэнном на основе позитивизма: главенство социологии и ориентация на естественную историю. Влияние культурно-исторической школы на эстетику и критику натурализма. Культурно-историческая школа во Франции как самоутверждение натурализма в литературе: опора на биологию (дарвинизм), перенесение методов естествознания в науки о

культуре, последовательный детерминизм в изучении обстоятельств возникновения замысла, сведение художественного мира к информации об эпохе, ее нравах и идеях. Литература как документальный материал для восстановления образа мыслей чужой эпохи. Идеал проверяемости выводов, опасение широких обобщений, фактография.

Роль идей И. Тэна в формировании культурно-исторической школы в России: внеэстетический подход к литературе, схематизация и сведение искусства к исторической информации. Преимущественный интерес к второстепенным и третьестепенным произведениям и забытым авторам как выразителям «среднего» сознания эпохи. Взгляд на литературное произведение как на документ эпохи в работах А.Н. Пыпина: игнорирование специфики искусства и борьба с «эстетической критикой». Огромность научного наследия Пыпина и отсутствие в нем собственного эстетического анализа. Преимущественный интерес к общественным настроениям эпохи («состоянию умов»), жизни идейных кружков и течений, исследование «обскуров» наравне с выдающимися художниками слова. Книга «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов» - попытка выделения литературных направлений, не связанная с охранительной идеологией: славянофилы, официальная народность, западники. «История русской литературы» также подчинена задаче — выделить главные общественно-идеологические течения.

Н. Тихонравов изучал тексты древнерусской литературы как исторические источники. Детерминизм — основа понимания художественного процесса в работах А. Пыпина и Н. Тихонравова. Характерная черта этого направления — борьба с «эстетическим воззрением» на литературу. Пружины «исторического хода литературы» Тихонравов видел не в развитии художественных вкусов, не в образности, а в развитии общественных идей, поэтому он привлекал материал, не имеющий

отношения к искусству, рассматривал «обскуров» наравне с классиками искусства.

Заслуга культурно-исторической школы — внимание к первоисточникам и внедрение культуры комментария. По существу, это начало научно значимой текстологии в России. Историзм — сильная сторона этой школы, однако она гасится внеэстетическим подходом: изучали они не историю искусства слова, а историю риторики. Попытка исторического обоснования науки о литературе не удалась, так как не был ограничен предмет изучения. Принципы естествознания они распространили на гуманитарную область. Следствие — утрата специфики искусства, непризнание философской эстетики. Продолжение внеэстетического подхода к искусству в марксистской критике и литературоведении советской эпохи.

Литература к разделу:

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988.

Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.

Ипполит Тэн

О МЕТОДЕ КРИТИКИ И ОБ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

<...> Первый шаг нетруден. Прежде всего, очевидно, художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого — именно часть всей деятельности художника, творца их. Это понятие элементарное. Всякому известно, что различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т. е. все

имеют между собою заметное сходство. Вы знаете, что у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях. Если это живописец, у него есть свой колорит, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы, свой образ сочинения, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лепка, своя накладка красок, своя отделка. Если это писатель, у него свои герои, пылкие или нежные, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, своя особенность в стиле, свои периоды и даже свои любимые слова и выражения. Это до того справедливо, что, если вы, не объявляя имени мастера, представите произведение одного из сколько-нибудь известных художников знатоку, он почти несомненно откроет, чье оно; даже более, если знаток обладает достаточной опытностью и достаточно тонким пониманием, он может определить, к какому именно времени из жизни художника и к какому периоду его развития относится предъявленное ему вами художественное произведение.

Вот первое целое, с которым связано художественное создание. Второе заключается в следующем. Этот же самый художник, рассматриваемый в связи со всем тем, что произвел он, не есть что либо одинокое. Здесь также есть целое, в котором совмещается и он; это целое, более обширное, чем вся собственная его деятельность, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дюжину отличных драматических писателей <...>

Вот второй шаг. Остается ступить третий. Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом – в окружающем их мире, вкус которого сходен с их вкусом. Ибо нравственное и умственное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно

особняком. Один лишь их голос слышим теперь мы, отдаленные от них целыми веками; но в звуках этого гремящего голоса, дрожания которого достигают нашего слуха, мы распознаем сложный гул и как бы необъятное, глухое жужжание, – распознаем великий, бесконечный, сложный говор народа, вторившего им вокруг. Они и великими то сделались только вследствие этой гармонии. Да иначе и не могло быть. Фидий, Иктин, люди, создавшие Парфенон и Юпитера Олимпийца, были, подобно другим афинянам, свободные граждане и язычники, воспитанные в палестре, которые боролись и упражнялись в гимнастике, раздевшись донага, были знатоки в решении дел и голосовании на общественной площади, имели одни и те же привычки, интересы, идеи, верования, – люди одного и того же племени, одинакового воспитания, говорившие одним языком, так что во всех главнейших частях своей жизни они были совершенно схожи со своими зрителями.

Это соотношение становится еще осязательнее, если мы обратимся к более близкому нам времени; вспомним, например, великую испанскую эпоху, начинающуюся с XVI века и идущую вплоть до половины XVII столетия, – эпоху великих поэтов: Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молины, дон Луиса де Леона и многих других; эпоху великих живописцев: Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франсиско де Герреры, Алонсо Кано, Моралеса. Вы знаете, что Испания в то время была государством всецело монархическим и католическим, побеждала турок при Лепанто, попирала ногою Африку и вводила там свои учреждения; сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; обращала и покоряла идолопоклонников Нового Света, изгоняла из своих пределов евреев и мавров, очищала свою собственную веру с помощью аутодафе и гонений, тратила очертя голову флот, армию, золото и серебро своей Америки – самого дорогого из ее детищ, живую кровь ее собственного сердца – в частых, чересчур смелых крестовых походах, тратила с таким упорством и с таким

фанатизмом, что, по прошествии полутора столетия, должна была наконец изнеможенная пасть к ногам Европы. Но и в самом падении своем она отличалась таким энтузиазмом, окружена была таким ореолом славы и такою привязанностью ко всему родному, что подданные ее, в своем увлечении к единодержавию, с которым сопрягались их силы, и к делу, ради которого они жертвовали своею жизнью, все были проникнуты единым желанием – возвеличить своим повиновением церковь и короля и образовать вокруг алтаря и трона тесный кружок верных защитников и поклонников. В этой стране инквизиторов и крестоносцев, которые свято хранят рыцарские чувства, мрачные страсти, алчность, нетерпимость и мистицизм Средних веков, величайшими художниками были люди, обладавшие в высшей степени способностями, чувствами и страстями окружавшего их общества. Знаменитейшие из поэтов – Лопе де Вега и Кальдерон были солдатами авантюристами, волонтерами армады, дуэлянтами и любовниками, столь же экзальтированными и столь же таинственными в любви, как поэты и донкихоты феодальных времен, страстными, до того пламенными католиками, что к концу жизни один из них сделался приспешником инквизиции, другие приняли сан священника, а величайший между ними, славный Лопе де Вега, совершая мессу, упал в обморок при мысли о жертве и страданиях Иисуса Христа. Всюду, впрочем, мы найдем примеры подобной связи и внутренней гармонии, установившихся между художником и его современниками; и можно сказать с уверенностью, что если кто хочет понять вкус и талант артиста, причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, то объяснения тому следует искать в общем состоянии нравов и в духе общества.

Итак, мы дошли до установления следующего правила: чтобы понять какоенибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того

времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милостивые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, рушится к концу XV века вследствие появления новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного

гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно – сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции. Мне бы хотелось с помощью сравнения представить для нас осязательнее то влияние, какое нравственный и умственный быт оказывают на художественное произведение... Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их. Следовательно, что же такое и самый пояс, если не своего рода температура, т. е. известное состояние теплоты и влажности, – короче, определенное число преобладающих обстоятельств, подобных, в своем роде, тому, что мы называли недавно общим состоянием нравов и умственного развития. Как есть физическая температура, своими изменениями определяющая появление того или другого рода растений, точно так же есть и температура нравственная, определяющая своими изменениями появление того или другого рода искусства. И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений: кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку или идеальную поэзию. Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами. <...>

<...> Большая часть драматической поэзии, весь греческий и французский классический театр, большая часть испанских и английских драм не только не представляют точной передачи обыкновенного разговора, но нарочно изменяют человеческую речь. Каждый из этих драматургов заставляет говорить своих действующих лиц стихами, вкладывает в слова их ритм, а часто и рифму. Вредит ли искусству эта неестественность выражения? Нисколько. Это всего поразительнее доказано было на одном из величайших произведений нашего времени – «Ифигении» Гёте, написанной сперва прозой и затем стихами. Она прекрасна в прозе, но какая разница в стихах! Здесь, видимо, это изменение обыкновенного языка, это введение ритма и метра придают пьесе какой то необыкновенный отпечаток, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пение, при звуках которого дух подымается над пошлостями обыденной жизни и видит перед своими глазами героев древних дней, забытое племя первобытных атлетов, и между ними царственную деву, истолковательницу воли богов, хранительницу законов, благодетельницу человечества, в которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человеческой природы, чтобы прославить ими человечество и возвысить наше сердце.

<...> Рассмотрим теперь более трудный пример – целую страну, с ее бесчисленными частностями строя, наружного вида, культуры, с ее растениями, животными, с ее обитателями, ее городами, например хоть Нидерланды. Существенный характер этой страны заключается в том, что она образовалась посредством намывов, или наносов, т. е. больших осадков земли, которые уносятся реками и скопляются близ их устьев. Из этого одного слова проистекает бесконечное множество частных, составляющих весь жизненный быт страны, не только ее физический наружный вид и то, что она есть сама по себе, но также общий склад ума, нравственные и физические качества жителей и их произведения. Во первых, в неодушевленной природе – сырые и плодоносные равнины. Это необходимо по

причине множества и ширины рек и огромного осадка растительной земли. Эти равнины постоянно зелены, потому что большие, спокойные, лениво катящиеся реки, бесчисленные каналы, удобно расположенные в низкой и влажной почве, поддерживают постоянную свежесть. Вы угадаете теперь, силою одного лишь соображения, наружный вид этой страны, это бледное, дождливое небо, беспрестанно полосуемое ливнями и даже в хорошие дни покрытое легкими, как газ, испарениями, которые поднимаются с мокрой почвы и образуют прозрачный свод, воздушную ткань, словно из тоненьких хлопьев снега, над зеленой, закругленной до самого горизонта корзиной. В одушевленной природе это множество и это богатство пастбищ привлекают многочисленные мирные стада, которые, лежа в траве или пощипывая ее, испещряют желтоватыми, белыми и черными пятнами бесконечную плоскую поверхность луга. Отсюда это обилие молока и говядины, которые вместе с зернами и овощами, доставляемыми плодоносной землей, снабжают жителей обильной и дешевой пищей. Можно сказать, что в этой стране вода производит траву, трава – скот, скот – сыр, масло и говядину, а последние, вместе с пивом, производят жители.

<...> Таким образом, мы полагали сперва, что цель искусства заключается в подражании осязаемой внешности предмета. Затем, отделяя материальное подражание от подражания умственного, духовного, мы открыли, что искусство стремится воспроизвести в осязаемой внешности предметов лишь соотношения между их частями. Наконец, заметив, что соотношения могут и должны быть изменяемы, с тем чтобы довести искусство до высшей степени совершенства, мы дошли до решения, что если и изучаются отношения между частями, то для того лишь, чтобы выдвинуть на первый план существенный характер. Ни одно из этих определений не уничтожает собою предыдущего, но каждое из них исправляет его и придает ему более точности, и мы можем, соединив их все и подчинив менее важные более важным, резюмировать весь труд наш до сих пор таким образом:

«Художественное произведение имеет целью обнаружить какой либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она проявляется в действительных предметах. Искусство достигает этого, употребляя в дело общую совокупность соединенных частей, которых отношения изменяются им систематически. В трех подражательных искусствах: скульптуре, живописи и поэзии – эта совокупность частей всегда отвечает действительным предметам». Данное определение применимо ко всем искусствам.

Рассматривая различные части этого определения, мы видим, милостивые государи, что первая часть существенна, а последняя – второстепенна. В каждом искусстве необходима совокупность слитых воедино частей, которую художник видоизменяет настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характер; но не во всяком искусстве надобно, чтобы эта совокупность соответствовала действительным предметам; довольно того, что она существует. Итак, если можно встретить совокупность слитых воедино частей, не заимствованную у действительных предметов, то найдутся, конечно, и искусства, не имеющие точкой отправления своего подражания. Это иногда бывает, и отсюда то возникают архитектура и музыка. В самом деле, помимо отношений, пропорций и зависимостей органических и нравственных, которые копируются тремя подражательными искусствами, есть еще математические отношения, комбинируемые двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

<...> Теперь мы в состоянии оправдать наши восторги и обозначить место искусства в жизни человеческой. Во многих отношениях человек есть животное, старающееся защитить себя от влияния природы или от других людей. Ему нужно заботиться о пище себе, об одежде, о жилище, нужно защитить себя от ненастной погоды, неурожая и болезней. Для этого он обрабатывает землю, занимается мореплаванием, различными

родами промыслов и торговли. Кроме того, он должен заботиться о продолжении своего рода и предохранить себя от насилия других людей. С этой целью он образует семьи и государства; заводит суды, чиновников, учреждения, законы и войско. После стольких изобретений и трудов он все-таки не вышел из своей первичной сферы, он все таки еще животное, только лучше снабженное пищею и лучше защищенное от других; но он все еще думает лишь о себе да о подобных себе. Тут то раскрывается для него жизнь более высокая, жизнь созерцания; его интересуют вечные, изначальные причины, от которых зависит жизнь его и ему подобных, интересуют преобладающие, существенные характеры, управляющие каждой совокупностью вещей и оставляющие свой отпечаток на мельчайших подробностях. Для постижения их перед ним открыты два пути: первый – путь науки, с помощью которой он открывает эти причины и эти основные законы и выражает их точными формулами или абстрактными терминами; второй – путь искусства, с помощью которого эти причины и эти основные законы он выражает уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь для нескольких специалистов, а в форме осязательной, обращаясь не только к уму, но и к чувствам, к сердцу самого простого человека. Искусство имеет ту особенность, что оно одновременно возвышенно и общенародно: оно изображает самое высокое, делая его доступным для всех.

Александр Николаевич Пыпин
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(фрагменты)

Литература известного народа есть создание национального духа... Абсолютный художник так же немислим, как немислим абсолютный человек, существующий вне племенных и общественных отношений. Всякая литература *национальна*, т. е.

носит на себе черты племени, общественных особенностей и идеалов. Без этого литература мертва и не внушает интереса... <...> Как бы сильно ни была развита в поэте чисто субъективная сторона творчества или *метафизичность* его вдохновения, он тем не менее не может уничтожить в себе *духа времени* и, напротив, всегда прямо или косвенно отразит на себе эти стремления, станет на ту или другую сторону в борьбе, которою совершается общественное развитие... Известное настроение эпохи находит как бы прирождённого его выразителя... История литературы входит в целую историю общества, и по литературе мы имеем возможность следить за возрастаньем общественного самосознания ... Неучастие народной массы в движении XVIII - XIX веков ... не имеет ничего принципиального и свидетельствует только о печальном факте политической и общественной подавленности народа. <...> Понятие истории, способы её изучения и материал чрезвычайно расширились в наше время. История уже не понимается более как рассказ об одних важных государственных событиях, каковы войны, дипломатические переговоры или как личная биография государей и. п. Более серьёзное внимание к жизни народов научило, что внешние государственные события составляют далеко не единственный исторический интерес и что гораздо более существенная важность принадлежит внутренней жизни народов, изображение которой и составит истинное представление судьбы наций... Вся история человеческого просвещения и с ним литературы есть история постоянных заимствований и взаимодействий...

Чем строже следует автор традициям литературного этикета, тем легче ему творить в рамках этой традиционности новые и новые произведения. В результате литературные произведения Древней Руси не ограждены друг от друга строгими границами, не закреплены точными представлениями о литературной собственности, в известной мере повторяют привычные формы и поэтому как бы обладают некоторой «текучестью», отражающейся в общем литературном процессе не только

«размытостью» хронологических границ, но и некоторой трудностью наблюдения над изменениями в литературе. Литературный процесс XI–XVII вв. трудно уловим и определим.

Николай Саввич Тихонравов
ЛЕТОПИСИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРЕВНОСТИ
(фрагменты)

...В настоящее время история литературы заняла уже прочное место в ряду наук исторических; она перестала быть сборником эстетических разборов избранных писателей, прославленных классическими; её служебная роль эстетике кончилась, и, отрекшись от праздного удивления литературным корифеям, она вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений, оставив себе задачу уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением, уловить в произведениях слова постепенное развитие народного сознания — развитие, которое не знает скачков и перерывов. Отдельное литературное произведение эта наука перестала рассматривать как явление исключительное, вне всякой связи с другими, перестала прилагать к нему только *чисто эстетические* требования. С изменением задачи изменилось и значение историко-литературных источников и пособий. На первый план начали выдвигаться литературные произведения, которые даже не упоминались в прежних историях литературы...

Произведения древней русской литературы по большей части не имели устойчивого, авторского текста. Новые редакции и новые виды произведений появлялись в ответ на новые требования, постоянно выдвигавшиеся жизнью, или обуславливались изменениями литературных вкусов. В этом особая «живучесть» древнерусских литературных произведений. Некоторые из них читались и переписывались в течение

нескольких веков. Другие быстро исчезали, но понравившиеся части включались в состав других произведений, так как чувство авторской собственности еще не развилось настолько, чтобы охранять авторский текст от изменений или от заимствований из него в состав других произведений.

Общность с фольклором сказывается и в другом. Литературное произведение не стремится поразить читателя новизной, а, напротив, успокоить его привычностью. Составляя свое литературное произведение, автор как бы совершает некий обряд, участвует в ритуале. Он обо всем рассказывает в подходящих, приличествующих рассказываемому церемониальных формах. Он восхваляет или порицает то, что принято восхвалять и порицать, и всему своему славословию или хуле он придает приличествующие случаю этикетные формы. Поэтому текст литературных произведений — это текст, по большей части лишенный неожиданностей. Эти неожиданности так же нежелательны, как нежелательны они в любых церемониях, в любых обрядах.

<...> «Средневековый историзм» русской литературы XI–XVII вв. находится в связи с другой важной ее чертой, сохранившейся в русской литературе вплоть до наших дней, — ее гражданственностью. Патриотизм русской литературы тех же веков связан не только с гордостью за Русскую землю, но и со скорбью по поводу понесенных поражений или ее общественных недостатков, со стремлением вразумить князей и бояр, а порой и с попытками их осудить, возбудить против худших из них гнев читателей... Художественное обобщение в Древней Руси совершается в подавляющем большинстве случаев на основе того или иного исторического факта. Есть повести об иконах и о построении церквей, о чудесах, в которые верят, о явлениях, которые якобы совершились. Но мало новых произведений на явно вымышленные сюжеты. Вымысел — ложь, а любая ложь со средневековой точки зрения недопустима. Вымышленные сюжеты (например, сюжеты притч) на русской почве приобретают историческую окраску, имеют тенденцию прикрепляться к тем

или иным историческим лицам или событиям. Даже проповедники по большей части избегают иносказаний и баснословий. Гражданский дух русской литературы оставляет глубокий след в XI–XVII вв.: тут произведения, призывающие к преобразованию всего строя русской жизни, Пересветова и Ермолая-Еразма; тут и наставительные произведения Максима Грека. Летопись и историческое повествование призывают к действенной защите Русской земли от ее врагов.

Все русские писатели, каждый по-своему, высоко несут свой писательский долг. Каждый из них в какой-то мере пророк-обличитель, а некоторые — просветители, распространители знаний, истолкователи действительности, деятельные и высоко патриотичные участники гражданской жизни в стране. Литература движется чувством высокой общественной ответственности ее создателей. Она проникнута действенной любовью к родине. Это постоянная ее особенность на протяжении всего ее существования.

Основные термины:

Детерминизм, первоисточники, текстология, писатель как представитель и выразитель сословия, внеэстетический подход; жизненный путь и личность художника в масштабе эпохи .

3. Сравнительно-исторический метод (компаративистика) в литературоведении. Идеи компаративизма (сопоставление мифов) появились в «школе бродячих сюжетов», или миграционной. Немецкий востоковед Теодор Бенфей высказал гипотезу о распространении сюжетов индийских сказок на Запад через Персию и Византию. Миграционная школа преувеличила моменты влияния и активного заимствования сюжетов и мотивов одной национальной литературой из арсеналов другой (сначала с Востока на Запад, затем — обратно). Отправной момент — критическое отношение к доктрине арийского мифа. В России положения миграционной доктрины преобладают в работах В.

Стасова и Алексея Веселовского: о периоде ученичества русского фольклора и литературы, о попеременном влиянии на неё отдельных западных литератур.

Идеи компаративизма формировались в критике исходных положений мифологической школы. Возникли мысли об очагах прогресса в литературе Востока и Запада и о встречном течении как подтягивании окраинных литератур. Важно также преодоление крайностей миграционной школы и обсуждение вопроса о специфике искусства как системы выразительных средств, о схематизме и повторяемости в истории литературы, отношение к мифологии как к арсеналу выразительных форм и объяснение позднейшего сходства как единства условий возникновения литературы. Мысли о самозарождении сходных форм и закономерностях их последующего изменения. Мнение об определяющем влиянии Востока на словесность Запада: «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» Г.Н. Потанина.

Александр Веселовский, лидер этой научной школы, в молодости также понимал литературу как историю общественной мысли, глубоко интересовался историей русской интеллигенции, был сторонником теории странствующих сюжетов. Примечателен его интерес к повторяющемуся в фольклоре и литературе народов (в синхронном и диахронном аспектах). Понимая мировую литературу не как сумму национальных литератур, а как единство мотивов-образов и выделив проблему литературных связей в качестве основной, он пришёл к выводу: сопоставлять надо произведения на одной стадии развития, и даже при влиянии более развитой словесности на «отстающую» возникают *встречные движения*. Важен его почин сопоставлять фольклор и литературы Востока и Запада, изучение общих принципов выразительности, создающих литературные эпохи.

Позитивистские основы «Исторической поэтики» Веселовского: мнение о невозможности описать вклад отдельного писателя в искусство, суждения об усложняющемся языке

выразительных форм. Выделение сюжетных групп-схем, классификация мотивов, изучение эволюции сравнения и метафоры, понятие о психологическом параллелизме и стадиях художественного развития. Несомненно влияние Веселовского на становление формальной школы в поэтике: понимание литературного творчества как повторения прежде появившихся мотивов и форм, сведение истории литературы к проблемам исторической поэтики.

Компаративистика во Франции (Ф. Брюнетьер) и англоязычных странах (Р. Уэллек и О. Уоррен) – доминирующее направление XX века.

Литература разделу:

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон. СПб., 2001.

Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.

Александр Николаевич Веселовский
СЛАВЯНСКИЕ СКАЗАНИЯ О СОЛОМОНЕ
И КИТОВРАСЕ И ЗАПАДНЫЕ ЛЕГЕНДЫ
О МОРОЛЬФЕ И МЕРЛИНЕ

(Введение)

*Из той Индии богатой
Хитрости Цареграда,
Мудрости Иерусалима.*

Русские былины

В изучении явлений народной европейской литературы на наших глазах совершается поворот. Мифологическая гипотеза, возводившая к немногим основам, общим всему индоевропейскому верованию, разнообразие сказок и повестей и

содержание средневекового эпоса, принуждена поступиться долей своего господства историческому взгляду, останавливающемуся на раскрытии ближайших отношений и влияний, совершившихся уже в пределах истории. Выражением первого направления была «Немецкая мифология» Я. Гримма; началом второго — известное предисловие Бенфея к «Панчатантре». Эти книги не исключают друг друга, как не исключают и оба направления; они даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счета с историей. Это одно из общих положений, которые я старался провести в своей книге.

Возвращение к историческому взгляду при оценке явлений народно-литературной старины — может быть, признак времени, возвращение к реализму. Мы так долго витали в романтическом тумане праарийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся к земле. И как теория — историческая система есть возвращение к старине. Что в сюжетах старой европейской литературы, в легендах и новеллах, которые любили сказывать наши предки, много не своего, заимствованного со стороны уже в историческую практическую область, как например, на архитектуру, чеканку монет, на сведения по астрономии и астрологии и сценическую постановку драмы, но и обнимало факты более духовного разряда; им объясняется внесение в Индию множества западных сказаний, басен, повестей, мифов и легендарно-религиозных сюжетов. Наоборот, вследствие того же общения многочисленные произведения индийской культуры, материальные и духовные, проникали на Запад. Можно сказать, что если в дохристианское время влияние Запада на Восток было преобладающим, то в христианскую пору обратное течение вообще было сильнее.

Факт влияния восточных представлений на европейскую мысль является, таким образом, общепризнанным. Но для историка он остается всё ещё вопросом, пока не раскрыты точнее

обстоятельства, при которых совершилось это влияние, и не одна только возможность, но и пути перехода.

На последнее требование отвечали различно: говорили о старых торговых связях, о паломниках к святым местам Востока, приносивших к нам заморские легенды и сказки; о столкновении Европы и Азии в пору крестовых походов; об испанских арабах, вторгшихся клином в европейскую цивилизацию; наконец, о посредстве монголов. Как известно, гипотеза эта выставлена была впервые Бенфеем и проведена у нас с излишней исключительностью в статьях г. Стасова.

<...> Пока у нас в руках только две точки: исхода и выхода, Восток и Запад, буддистские жатаки и европейские повести; если между ними и было движение, то мы не знаем, по какой линии оно совершилось, искривленной или прямой. Для того чтобы определить это искривление, необходимо бы иметь между двумя крайними точками по крайней мере еще одну среднюю определенную: будет ли это какое-нибудь историческое имя, исторически приуроченное событие, литературный памятник. Ни того ни другого монгольская гипотеза, по самому своему существу, представить не может, между тем занятия в области так называемых странствующих повестей должны привести к убеждению, что прочные результаты могут быть получены здесь лишь в том случае, когда изучение ограничится на первый раз группой сказаний, где найдется такая посредствующая форма, обличающая подлинность исторического перехода, то есть группой литературных фактов. Литературное влияние Востока на Запад, насколько оно засвидетельствовано памятниками, представляется мне единственно существенным — потому что оно и может быть доказано, и должно было быть устойчивее. Рассказы паломников и монголов-номадов мы должны принять на веру, тогда как не нужно особого усилия мысли, чтобы понять, почему повести из «Панчатантры» и «Семи мудрецов» так долго удерживались в народном сознании Запада. Мы знаем, хотя и в

общих чертах, литературную историю этих сборников, знаем, когда европейцы открыли их впервые; какие с них сделаны были переводы, познакомившие западное общество с сюжетами, которые до тех пор были ему неизвестны.

Эта точка зрения на предмет определила и выбор моей темы: европейские повести о Соломоне. Основа этих неканонических повестей обличает происхождение с Дальнего Востока: буддийского и иранского; но в Европу они проникли уже с именем Соломона, что указывает на посредство среды, оставившей на них это библейское имя. Таким образом, одна посредствующая форма перехода достаточно выяснилась. На этой первой степени стоит талмудическая сага о Соломоне, перешедшая впоследствии и к мусульманам, и, может быть, другое своеобразное видоизменение той же саги, которое я гадательно отнес на счет дуалистических сект, проводивших в средневековое христианство религиозные воззрения и легенды арийского Востока. В той и другой редакции соломоновская легенда проникла в христианскую Европу, вместе с другими статьями такого же двоеверного характера, и заняла здесь место в ряду отреченных книг. Это — третья ступень перехода.

У нас есть известие, что в конце V в. апокриф о Соломоне был знаком на Западе и что против него тогда уже восставала римская церковь. К южным славянам он принесен был, без сомнения, из Византии. Другие западные свидетельства от X в. позволяют заключить, что уже в эту пору западная редакция отличалась особым характером, например, собственных имен, который потом упрочился за ней и составил ее отличие от восточной, то есть византийско-славянской. С X в. или, вернее, с XI мы наблюдаем новое явление: апокрифическая повесть переходит в народ и народнеет; она даёт содержание повестям, романам и фавль и доходит до анекдота и прибаутки. Так было на Западе; но и в восточной группе происходит подобное брожение, хотя мы и не знаем, когда оно началось: отреченная статья разбилась на книжную повесть, русскую былинку, на сербские и русские сказки.

Это уже последний период развития, в котором мы довольно ясно продолжаем отличать две группы: западно-латинскую и византийско-славянскую. Обе они развиваются своеобразно, иногда далеко расходясь в своих результатах, причем преимущество вымысла и поэзии бесспорно принадлежит Западу; иной раз они смешиваются: западные повести о Соломоне, в своих народных переработках, проникли, может быть, в XVI и XVII вв. и в Россию, так что позднейшие русские сказания могли отразить на себе следы двух разновременных влияний: над старой византийской легендой в них наслоились западные рассказы, юмор которых заслонил серьезное содержание их далекого отреченного подлинника.

Таким образом, главные этапы в истории перехода и развития соломоновской легенды найдены, и вместе с тем указано общее направление пути, по которому должно идти исследование, если оно хочет добиться каких-нибудь определенных результатов. Ценность этих результатов будет стоять в зависимости от количества и качества материалов, которыми располагает исследователь. Ни в том ни в другом отношении я не был особенно счастлив, так как у меня не было под руками ни одного из первопечатных изданий диалогов Соломона и Морольфа; с ними, впрочем, были слишком мало знакомы и фон дер Хаген и Кембл, которым богатства западных библиотек были доступнее, чем мне, пишущему в России. Точно так же я не мог достать французского перевода персидской «Викрамачаритры», которого не мог добиться и Бенфей. Наконец, мне, как не ориенталисту, не были доступны некоторые редакции «Викрамачаритры», существующие в народных диалектах Индии. Я предвижу возражение: зачем было мне, не ориенталисту, браться за вопрос, решение которого обусловлено в некоторой степени близким знакомством с литературами Востока? Мне могут заметить, что моя тема, как и «дальнейшая судьба вопроса о наших былинах,— в руках наших ориенталистов». Но, по моему крайнему убеждению, изучение странствующих повестей по самому

существу задачи предполагает равномерное знакомство с фактами восточной и западной культуры, что, как известно, редко соединяется в одном и том же лице. Тут, стало быть, необходимо начать с какой-нибудь крайности, и я не знаю, почему один почин был бы предпочтительнее другого. Либреخت — не ориенталист: между тем его открытие буддистских источников «Варлаама и Иосафата» пролило новый свет на духовное общение Европы с Дальним Востоком. Фон дер Хаген, Я. Гримм и Кембл обратили внимание на восточное содержание европейских повестей о Соломоне, не будучи ориенталистами. Недавно тот же сюжет был затронут Хофманом. «Я пытался написать главу из сравнительной истории сказаний, самой молодой из наук, возникших в XIX столетии,— говорит он по этому поводу,— мне пришлось делать набег в самые разнообразные, далеко отстоящие друг от друга области знания и производить филологические опыты в таких его отделах, с которыми я мало знаком или же не знаком вовсе. Если бы такой прием имел цель чисто филологическую, он заслуживал бы порицания, как шарлатанство... Но в сравнительной науке повестей никакой другой прием и невозможен, и меня должна оправдать самая сущность сюжета». Автор противопоставляет далее языку, всегда этнографически самозаклоченному,— сказку, не знающую границ своему распространению, ни во времени, ни в пространстве, ни в отличиях религии и цивилизации. «Люди, занимающиеся этой молодой и в высшей степени интересной наукой, требуют известной снисходительности, если их работа заведет их иногда в такую филологическую область, где они не у себя дома и могут ориентироваться только с некоторым затруднением и посторонней ученой помощью».

Эти слова я мог бы написать сам в защиту своей книги, если бы выбор темы потребовал защиты. Об исполнении пусть судят другие. Если в чем-нибудь я не могу согласиться с Хофманом, так это в следующем: говоря о мотивах, о типах странствующих сказаний, он замечает, что, как бы они ни изменялись, как ни расходились в подробностях, всегда легко признать их общие

черты и привести их к немногим основным группам. Другое дело — пути, на которых совершились эти изменения: о них, в большинстве случаев, мы почти ничего не знаем.— И он действительно ничего не делает для их определения. Между тем, как я уже сказал, в этом и состоит вся задача; я, по крайней мере, так именно понял вопрос, принимаясь изучать историю того круга повестей, который я назову соломоновским.

<...> Исследователи средневековой литературы до сих пор почти не пользовались славянской стариной; между тем я убежден, что изучение ее явлений и памятников могло бы во многом изменить существующий взгляд на некоторые факты западных литератур, объяснило бы несколько иначе их зарождение и первичные формы. На Западе люди жили более страстной, нервной жизнью, чем на юго-востоке; оттого там старина скорее забывалась, потому что новые интересы жизни и новые образы фантазии ее закрывали. Византийско-славянский юг не произвёл ни рыцарства, ни блестящего городского быта, с их литературой романов и фавль, в которых старые легендарные сюжеты пересказывались еще раз и переиначивались согласно с общественными идеалами, вышедшими тогда на историческую череду. Сравнивая какую-нибудь западную, хоть бы романскую повесть, с соответствующей южнославянской, вы всегда ожидаете встретить последнюю на более ранней степени развития или, если хотите, неразвитости, потому что косность среды охраняла здесь предание — как рифма и размер охраняют содержание традиционно и песни. Так как источники южнославянских повестей были главным образом византийские, утраченные теперь, либо еще не найденные, то славянские пересказы могут заменить для нас во многих случаях недоступные нам подлинники, которые они сохранили с археологической точностью. Для истории средневекового развития это факт очень важный. Влияние Византии на старые европейские литературы было, несомненно, довольно значительное, как можно заключить даже по тем немногим данным, какие теперь собраны.

<...> Последние судьбы соломоновской саги в Европе представляют мне хороший образчик такого же обратного перехода. Памятник литературно законченный, создавшийся при определенных исторических условиях, мог в известную пору пройти в чуждое общество и, благодаря некоторым изменениям в именах и чисто внешнему историческому приурочению событий, одеться там во все краски народности и не только обнародовать, но и представиться домашней, «своей» сагой. Так смотрят обыкновенно на знаменитое сказание о Мерлине и Артуре, в котором я открываю последний отголосок соломоновского апокрифа. За это мнение меня могут обвинить в научной ереси, и немногие захотят разделить мою обузу. Ведь романы Круглого Стола, в том числе и роман о Мерлине, так долго и последовательно признавали чистым выражением кельтского народного сознания! Но посмотрим на факты. До второй половины XII в. феодальный эпос западной Европы знает только свои, народные сюжеты, германские и романские: поют про Нибелунгов, про Карла Великого и его сподвижников, про борьбу некоторых вассалов с сюзереном и т. п. Затем происходит переворот, как будто веяние новой моды: новое содержание рассказов, новые лица и имена, о которых до тех пор не слышали, и вместе с ними новые типы, и необычное понимание жизни и ее отношений. Все это вместе является нам впервые в романах Круглого Стола, и всем этим, говорят, подарило нас кельтское племя, Бретань и Уэльс. Но почему же они так долго молчали, какое деятельное участие в судьбах Европы вывело их именно в эту пору в роли литературных законодателей? Никакого подобного участия не было; кельты вообще не способны к государственному строю и прочной исторической деятельности. Припомним характеристику кельта у Моммзена, против которой недавно протестовал Гленни. Положим, что богатство народной поэзии нисколько не предполагает богатства народной истории, доказательством тому финская «Калевала». Кельты могли быть столь же богаты в этом отношении; но для того, чтобы такая

поэзия могла повлиять на другие и с такой силой и в таком объеме, в каком повлияли, например, романы Круглого Стола, надо предположить тесное международное общение, основанное на уважении, по крайней мере на признании, одной народности другою. Между тем мы не находим, чтобы даже такое признание существовало. Во времена Абельяра бретонцы зовутся не иначе, как неотесанные бретонцы, и к валлийцам француз относится также презрительно.

<...> Если я верно истолковал генезис Мерлиновой легенды, то для истории европейской романтики получилось несколько общих выводов, которые я попытаюсь сформулировать. Не один роман о Мерлине основан на апокрифе; как известно, и легенда о святом Граале — одна из самых популярных в цикле Круглого Стола — стоит в таких же отношениях к Никодимову Евангелию. Настолько мы принуждены будем ограничить участие народной кельтской фантазии в создании так называемых бретонских романов: источники некоторых из них оказываются не только литературные, но и не народные в том смысле, чтобы они принадлежали поэзии какой бы то ни было европейской национальности. Легенда о Соломоне, например, пришла к нам с Дальнего Востока и у нас преобразилась. И не одна она: с половины XII в. и в XIII в. литературы романских и германских народов представляют в этом отношении интересное явление! Происходит изменение в литературных вкусах и формах. В городах, начинавших тогда пробуждаться к новой политической деятельности, является род фавль, городские рассказы, полные юмора, с задатками общественной критики; феодалы изменяют своим былевым песням (*chansons de geste*) и увлекаются фантастической небывальщиной романов *d aventure*, к которым может быть отнесен вообще весь цикл Круглого Стола. В содержание фавль вошло много не своего, не национального элемента из восточных сказочных сборников, вроде «Панчатантры» и «Семи мудрецов»; но и в романах *d aventure* этот элемент преобладает, они также не национальны, их сюжеты

принесены с Востока, иногда в форме апокрифов, мистический тон которых сообщил им особый, им свойственный колорит. Факт сам по себе довольно знаменательный. Европа переживала тогда новую фазу своего существования; неудивительно, что новые литературные формы явились выражением новых потребностей жизни. Поднимается городская община в постоянном протесте со связывавшим ее феодальным строем; феодализм перерождается в рыцарство, с меньшей привязанностью к земле и дедовским обычаям, с новым идеалом женщины и любви, с мистическими стремлениями духовно-рыцарских братств. Старая народная сказка, церковная легенда, в которые привыкли так набожно верить, не отвечали целям общественной сатиры и тому духу реализма, который так отличает умственный склад средневекового города; с другой стороны, нельзя же было заставить Роланда, этого грубоватого любовника Оды, вздохнуть, как Ланселот, ни Оливье отправить на поиски за туманными тайнами святого Грааля. Между тем все это желалось выразить, и потребность в ином содержании рассказов явилась сама Сбою. Чем безразличнее их сюжеты в национальном смысле этого слова, чем менее они связаны со своей стариной, от которого надо было отделаться; тем лучше, тем свободнее чувствовал себя относительно их новые люди. Так явилась литература фавль и романы об Артуре и Мерлине, о Ланселоте и Жиневре. Мы вступили во вторую половину средних веков.

Виктор Максимович Жирмунский
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
(фрагменты)

Стадиально-типологические аналогии в развитии литературы выступают особенно отчетливо в тех случаях, когда отдельные произведения, жанры и стили в литературах, не связанных между собою прямыми взаимодействиями и влияниями, обнаруживают

черты более или менее значительного сходства, обусловленного общими социально-историческими причинами. Такое сходство между идеологическими (в частности — литературными) явлениями, принадлежащими к одинаковой стадии общественного развития и одинаковыми по своему классовому содержанию и направлению, даже при отсутствии между ними непосредственной генетической связи и взаимного влияния, встречается в мировой литературе гораздо чаще, чем принято думать. Особенно многочисленные и поучительные аналогии можно отметить между произведениями народного творчества и средневековых литератур Запада и Востока. <...>

Давно уже были отмечены мотивы и сюжеты восточного происхождения в повествовательной литературе западноевропейского средневековья. Распространение их шло через Византию, может быть, как думали некоторые исследователи, через монголов или через манихейские дуалистические секты, и особенно усилилось в эпоху крестовых походов. Рядом с письменными, книжными источниками этому распространению содействовали рассказы крестоносцев, паломников и купцов, побывавших на Востоке, а также жонглеров, охотно пополнявших свой репертуар заходими занимательными сюжетами самого разного происхождения. Несмотря на крушение так называемой «индианистской теории», возводившей большинство европейских сказочных и новеллистических сюжетов к индийским прототипам буддийского происхождения через посредство персов, арабов и Византии, остаются достаточно несомненными примерами таких восточных влияний не только переводные «Повесть о семи мудрецах», «Житие Варлаама и Иоасафа» или сказание о Соломоне, но также ряд мотивов в так называемых «византийских романах» (в особенности в «Флуар и Бланшефлер» и «Окассен и Николетт»), в авантюрных романах с заморскими путешествиями («Гюон из Бордо», «Герцог Эрнст»), восточные элементы легенды о Граале,

на которых особенно настаивал Веселовский, сюжеты многих фавлю и т. п. Французский роман об Александре (XII в.), переведенный на все языки Западной Европы, славянские «Александрии» и многочисленные восточные стихотворные и прозаические романы на ту же тему (среди них эпизод об Искандере в «Шах-намэ» Фирдоуси, «Искандер-намэ» Низами, «Вал Искандера» Алишера Навои, грузинские и армянские версии романа и др.) одинаково восходящие в конечном счете к позднегреческой легендарной биографии Александра Македонского (I в. н. э.), ложно приписанной его современнику Каллисфену, являются наиболее ярким примером литературного общения Востока и Запада, развивающегося, как и всякое литературное общение, на основе сходных (при всем различии) форм общественной жизни и идеологии.

<...> К сожалению, немногочисленные работы, посвященные вопросу о соотношении западноевропейского и персидского «куртуазного» романа (немецкого ираниста Этэ, итальянца Пицци и др.), ограничиваются сопоставлением разрозненных мотивов, не касаясь вопроса об идеологических и жанровых аналогиях, лежащих в основе таких совпадений и в свою очередь обусловленных общностью социально-исторического развития. <...> Однако из всего изложенного вполне очевидно, что сравнительно-историческое изучение этого процесса в целом в его социальной обусловленности несомненно требует отказа от привычного для старого буржуазного литературоведения «европоцентризма» и тем самым — принципиального расширения рамок так называемой «всеобщей литературы» за пределы ограниченного круга фактов западноевропейского литературного развития до охвата всей «мировой литературы» в её важнейших проявлениях. Такой литературный «универсализм» был выдвинут на заре буржуазной науки XIX в. в трудах Гердера и немецких романтиков. Веселовский, наиболее полно отразивший передовые идеи литературоведения своего времени, положил его в основу своего «сравнительного метода», в частности — в «Исторической

поэтике». «Чем больше таких сравнений и совпадений, — утверждал Веселовский, — и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы». Сравнительное литературоведение рассматривает развитие национальных литератур в рамках мировой литературы, объединяющей Восток и Запад. Оно исходит при этом, как уже было сказано вначале, из положения о единстве исторического процесса и постоянном культурном взаимодействии между народами, иными словами — из идеи братства и взаимопомощи народов в деле культурного (в частности — литературного) развития и исторического прогресса.

<...> В трудах А. Н. Веселовского сравнительное литературоведение из частной проблемы изучения «влияний» и «заимствований» вырастает в принципиальную установку исследования, направленного на раскрытие закономерностей историко-литературного процесса в их обусловленности общими закономерностями социально- исторического развития. <...> Задача историка литературы, с точки зрения Веселовского, заключается в раскрытии объективных исторических закономерностей литературного развития, только таким путем может быть построена история литературы как наука. Веселовский как ученый-позитивист относился резко отрицательно к априорным философско-историческим построениям немецкого философского идеализма. <...> при всем эмпиризме, характерном для ученого-позитивиста, строящего свои выводы как частичные обобщения, Веселовский никогда не теряет из виду общих закономерностей исторического и литературного процесса. Раскрытие этих закономерностей представляет для него последнюю и высшую задачу истории литературы как науки. <...> «Всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества». Впоследствии, развивая этот взгляд, Веселовский писал в своих статьях по исторической поэтике: «Поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии подготовила группа. В этом смысле, можно сказать, петраркизм древнее Петрарки».

<...> Книга о Жуковском, построенная на обширном неизданном материале писем и дневников, с большим художественным мастерством воссоздает не только индивидуальный биографический облик поэта, но, говоря словами самого автора, его «общественно-психологический тип» на фоне умственного движения и общественных настроений его времени. В Жуковском Веселовский усматривает не романтика в западноевропейском смысле, а «сентименталиста карамзинской эпохи», пережившего свое время. <...> Сравнение литературных сюжетов иногда открывает широкую перспективу культурного общения, формирования идеологий на основе общественных отношений, но часто оно превращается в простое нагромождение материала и чисто формальное сопоставление аналогичных «странствующих сюжетов». <...> «Заимствование, — говорит Веселовский, — предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии. Теория „заимствования“ вызывает, таким образом, теорию „основ“ и обратно...». <...> Основные особенности первобытной народной поэзии, установленные Веселовским в «Исторической поэтике», — синкретизм, хоровое начало, связь поэзии с народным обрядом, отражающим в символической форме содержание общественной действительности. Эта концепция Веселовского является в подлинном смысле историческим открытием, хотя отдельные ее элементы уже были подготовлены предшествующим развитием мировой науки. <...>

Основные термины:

Литературные связи, влияния и встречные течения, типологические схождения, национальный образ мира, стадии литературного процесса.

4. Психологическая школа в России и на Западе. Ее самоназвание: психогенетическая, в противоположность историко-

генетической методике. Сведение задач литературоведения к изучению психологии творчества и восприятия, перенос внимания со среды на личность и внутренний мир произведения. Понятия этопсихологии, психологизация проблем эстетики, последовательное раскрытие за каждой философско-эстетической системой типа личности.

Ключевая фигура в русской психологической школе - А. А. Потебня и его идеи о взаимоотношении языка и мышления, о невозможности «абсолютного» понимания как отражения и повторения («Мысль и язык»). Значителен его вклад в теорию интерпретации. Проведя аналогию между словом и образом, он создал учение о внутренней форме слова как продуктивном начале литературы («Из записок по теории словесности»). Представление об искусстве как «мышлении образами», органически связанным с мифологией, в отличие от позднего логического мышления.

А. Потебня дал психологическое обоснование наработкам мифологической школы. Это изучение психологического склада автора и его народа. Учёный отождествлял художественный уровень произведения с силой его психологического воздействия на читателя (с эстетическим наслаждением), и это шаг к психологизации литературных направлений и трактовке содержания как выражения психологии личности художника или психологического склада его народа.

Мысли о бесконечности, неисчерпаемости образно-смыслового содержания произведения, уходящего в многовековую толщу традиции, – главная заслуга школы Потебни, а также постановка вопроса о закономерности многообразных прочтений текста. Соединение психологического метода с социологическим мы видим в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского: смена историко-психологических типов в форме «душевной организации поколений», писатели как выразители определенного социально-психологического типа. Формулировка задач науки о психологии понимания и творчества – о душевно-

сословной жизни автора как выразителя поколения и эпохи (типы Чацкого, Рудина, Базарова и т. п.). Эгопсихология (социальная психология потребностей) и психологизация литературного процесса в статьях П. Боборыкина, интерес его к истории русской интеллигенции как социально-психологического типа. А. Горнфельд об относительности понимания и преобладании самовыражения как в творчестве, так и в рецепции. Завершение этой концепции в учении Льва Выготского об эстетической коммуникации («Психология искусства»); интерес к дословесным проявлениям мышления (импульсам, внутренней речи), к соотношению «детской» и зрелой психологии (мотивированного и немотивированного поведения) в сознании художника. Учение о творчестве как продуктивном неврозе и позитивном значении катарсиса; явления сочувствия и «противочувствия» в читательском восприятии. Соединение морфологического (формального) подхода с психоанализом в анализе трагедии Шекспира и рассказа Бунина.

Зигмунд Фрейд и психоанализ в западном литературоведении: учение о роли бессознательного в творчестве и роли неврозов, демистификация творческой фантазии и критическое отношение к мифам как к выражению вытесненных влечений, непоследовательности человеческого мышления (в противоположность мифологической школе). Понятие замещения, вытеснения, комплекса неполноценности, сведение сюжетики к мотивам инцеста (Эдипов комплекс). Расширение понятий о психической жизни человека и пансексуализм теории Фрейда, его влияние на модернизм XX века. Общее между художником и невротиком; сновидения как вытесненные влечения, их влияние на вымысел (фантазирование), учение о катарсисе у Фрейда и его последователей.

Толкование бессознательного как вытесненных в детстве влечений, остающихся антикультурными и деструктивными, понимание художественной гениальности скорее как аномалии,

сверхвозмещения в ситуации подавленных потенций (творчество как «сублимация» животных инстинктов). Рационализм Фрейда, разоблачение всех мифов и религий, в том числе христианства, во имя ясности миропонимания. Редукционизм психоаналитической методики – сведение высших форм культурного творчества к проявлению низших энергий, в противоположность К. Юнгу. Представление Юнга о коллективном бессознательном как надындивидуальном опыте; архетипы и национальный менталитет (образ мира).

Возникновение психоаналитической критики. Неофрейдизм (Э. Фромм, Г. Маркузе), современная психоаналитическая критика. Книга И.П. Смирнова «Психодиахронологика» – попытка преодоления редукционизма.

Литература к разделу:

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

З. Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994

Юнг. К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997 (Ст.: Феноменология духа в сказках).

Александр Афанасьевич Потебня

ЯЗЫК И МЫСЛЬ

(фрагменты)

Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова окажется тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, то есть к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведения искусства...

В слове мы различаем: внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание. При некотором внимании нет возможности смешать содержание с внутреннюю формою... Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль; почти то же выйдет, если скажем, что одно и то же новое восприятие, смотря по сочетаниям, в какие оно войдет с накопившимся в душе запасом, вызовет то или другое представление в слове.

Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична... если будем рассуждать таким образом: «это — мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию. Вместо «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея». Идея и содержание в настоящем случае для нас не тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания. Разница между образом и содержанием ясна. Мысль о необходимости смерти и о том, что «думка за морем, а смерть за плечами», одинаково приходит в голову по поводу каждой из сцен пляски смерти; при большой изменчивости образов содержание здесь относительно (но только относительно) неподвижно. Наоборот, одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно лицо в разное время, точно

так, как одно и то же слово каждым понимается иначе; здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания.

Труднее несколько не смешать внутренней формы с внешнею, если сообразим, что эта последняя в статуе не есть грубая глыба мрамора, но мрамор, обтесанный известным образом, в картине — не полотно и краски, а определенная цветная поверхность, следовательно, сама картина. Здесь выручает нас сравнение со словом. Внешняя форма слова тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью; между тем сам по себе этот звук не есть еще символ содержания. В поздние периоды языка появляется много слов, в которых содержание непосредственно примыкает к звуку; сравнивши упомянутое состояние слов с таким, когда явственно различаются в них три момента, можем заметить, что в первом случае словам недостает образности и что только в последнем возможно такое их понимание, которое представляет соответствие с пониманием художественного произведения и эстетическим наслаждением. Положим, кто-нибудь знает, что литовское *baltas* значит добрый (может быть, ласковый, милый); ему даны в этом слове очень определенные звуки и не менее определенное содержание, но эстетическое понимание этого слова ему не дано, потому что он не видит, почему именно эти сочетания звуков, а не сотня других должны означать доброту и проч. и почему, наоборот, такое содержание должно требовать таких именно звуков. Если затеряна для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть внешнею формою в эстетическом значении этого слова, кто чувствует красоту статуи, для того ее содержание (например, мысль о верховном божестве, о громовержце) находится в совершенно необходимом отношении к совокупности замечаемых в ней изгибов мраморной поверхности. Для восстановления в сознании красоты слова нужно знание, что известное нам его содержание условлено другим, именно значением белизны: значит добрый и проч. потому, что оно значит белый, точно так как

русское *белый, светлый* значит, между прочим, *милый*, именно вследствие своих значений...

А.А. Потебня
ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ
ЛЕКЦИЯ ВОСЬМАЯ

Все свойства поэтического произведения находят соответствие в свойствах слова. Так, между прочим, то значение, которое слово имеет для самого говорящего и для слушающего соответствует подобному значению поэтического. О значении слова для говорящего и для слушающего существуют ходячие, довольно ошибочные представления. Существует общераспространенное мнение, что для того, чтобы выразить мысль и передать её другому. Но разве мысль передается другому? Каким образом мысль может быть передана другому? Мысль есть нечто, совершающееся внутри мыслящего человека. Как передать то, что совершается внутри человека, другому? Разве можно это взять, выложить из своей головы и переложить в голову другому? Для того чтобы понять, не вполне, разумеется, но приблизительно, что происходит при так называемой передаче мысли, нужно обратить внимание на то, нужно ли слово для передачи мысли. Мыслим ли мы только словами, действительно ли у нас до слова не происходит никакой мысли? Заключается ли в слове вся сумма мысли, возможная для человека?

Кроме того, что связано со словом, существует ещё мысль. Разве то, что выражается в музыкальных тонах, в графических формах, красках, не есть мысль? Если бы человеческою мыслью было только то, что связано со словом, то можно было бы допустить, что глухонемые стоят вне человеческой мысли. Итак, во всяком случае, вне слова и до слова существует мысль; слово только обозначает известное течение в развитии мысли. Но является вопрос, выражает ли слово готовую мысль для самого

говорящего и, если оно выражает готовую мысль, передается ли она другому? Во всяком случае, это явление в высшей степени таинственное. Человеческая личность есть нечто замкнутое, недоступное для другого. Каким же образом то, что происходит в одной личности, может быть передано другому, и точно ли это передаётся другому? На это даёт ответ человек, который положил основание языковедению в нашем веке. Это брат известного Александра Гумбольдта, филолог Вильгельм Гумбольдт. Между прочим, он отвечает на это изречением, которое имеет вид парадокса, хотя в действительности выражает собою совершенно верную мысль; в известном смысле, в каком обыкновенно понимается передача мысли, понимание совершенно невозможно: «Всякое понимание есть непонимание». Возьмем, например, слово стол. Значение этого слова меня есть совокупность всех признаков стола; эти признаки состоят из совокупности тех впечатлений, которые я получил от столов, виденных мною, стало быть, из впечатлений моего зрения и осязания.

<...> Несомненно то, что мы производим друг в друге аналогичные движения, колебание, дрожание мысли такими средствами, как язык, музыкальный звук, графический образ и т. д. В понимающем происходит нечто по процессу, то есть по ходу, а не по результату сходное с тем, что происходит в самом говорящем.

Когда создается слово, тогда в говорящем происходит известное изменение того состояния мысли, которое существовало до создания. Что такое создание? Мы не можем себе представить создание из ничего. Все то, что человек делает, есть преобразование существующего. Точно так же и создание мысли есть известного рода преобразование ее. Какого рода преобразование происходит при создании слова, на это отчасти было уже указано мною.

Представим себе, что мы находимся при создании некоторых древних слов, потерявших в настоящее время след своего происхождения. Мы можем себе это представить благодаря

известному процессу исследования, которое называется этимологиею; например, найдено, что наше слово *рука* находится в родстве с глаголом литовским, который значит *собирать*. Основная форма слова *рука* есть *ранка*, в литовском языке существует глагол *ринкти* (собирать). Человека поражает нечто, чего он еще не называет; он спрашивает себя, что но такое. Так, по-гречески слово *рука* значит берущая. Латинское слово *servus* значит олень (кervус). За исключением окончания, это слово заключает в себе те же звуки, что наше славянское — крава, корова. Найдено, что латинское *servus* и наша *корова*, отличающееся от него только по окончанию, значит рогатый.

В каждом слове, за исключением первых слов языка, до которых исследование

не доходит, действие мысли состоит в сравнении двух мысленных комплексов, двух мысленных масс, одной вновь познаваемой, которая составляет вопрос и которую назовем так, как математическую неизвестную величину *x*, и прежде познанной, то есть той, которая составляла уже готовый запас мысли в то время, когда возник вопрос: что это такое? — и которую назовем *A*. Самый процесс познания есть процесс сравнения.

<...> Название словом есть создание мысли новой в смысле преобразования, в смысле новой группировки прежнего запаса мысли под давлением нового впечатления или нового вопроса. Слово не может, согласно с этим, быть понятно как выражение и средство сообщения готовой мысли; оно вынуждается в человеке работой мысли; оно необходимо прежде всего для самого мыслящего, потому что в нем оно производит это преобразование. Если оно, как нам кажется, служит средством для сообщения мысли, то единственно потому, что оно в слушающем производит процесс создания мысли аналогичный тому, что оно в слушающем процесс создания мысли, аналогичный тому, который происходил прежде в говорящем...Говорит значит не передавать свою мысль

другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли. Таким образом, понимание в смысле передачи мысли невозможно.

Сказанное о слове вполне применяется к поэтическим произведениям. Разница здесь между словом и поэтическим произведением только в большей сложности последнего... Человек превосходит животное, с одной стороны, словом, то есть орудием, которое он создал себе для совершенствования мысли, с другой — машиной, то есть тем, что кроме органов своих, данных ему природой, он создает для действий своих новые органы, орудия, начиная с палки, рычага. Объективирование мысли в слове, когда человек как бы смотрит на свою мысль, ставшую как бы внешним предметом, есть выражение переносное. На самом деле этого, конечно, не происходит. Это можно сравнить со следами ног, отпечатавшихся на песке; за ними можно следить, но это не значит, чтобы в них заключалась сама нога; *в слове не заключается сама мысль, но отпечаток мысли*. Когда мысль стала перед человеком как нечто внешнее, она этим заключила один акт своего развития и вступила в другой; она обозначила собою известную ступень его развития. Для нас, взрослых, появление нового слова так незаметно, что проверить над собою это положение весьма трудно; но в начинающем говорить дитяти это весьма заметно. Так, действительно, всякое новое слово и в особенности всякая новая грамматическая форма, которую ребенок начинает употреблять правильно, обозначает собою такую ступень развития, которая заметно отличается от предыдущих и последующих.

Зигмунд Фрейд Я И ОНО

Разделение психики на сознательное и бессознательное является основной предпосылкой психоанализа и дает ему одному возможность понять в такой же мере частные, как и важные патологические процессы психической жизни и причислить их к

научным явлениям. Повторяю еще раз другими словами: психоанализ не может считать сознательное сутью психики, а должен смотреть на сознание как на качество психики, которое может присоединиться к другим качествам или может отсутствовать.

<...> «Быть сознательным» есть чисто описательный термин, ссылающийся на наиболее непосредственные и наиболее надежные восприятия. Но дальше опыт показывает нам, что психический элемент, например, представление, обычно не осознается длительно. Напротив, характерно то, что состояние осознанности быстро проходит; осознанное сейчас представление в следующий момент делается неосознанным, но при известных легко осуществимых условиях может снова вернуться в сознание. И мы не знаем, чем оно было в промежутках; мы можем сказать, что оно было латентно, и подразумеваем под этим, что оно в любой момент было способно быть осознанным. Но и в этом случае, если мы скажем, что оно было бессознательным, мы даем правильное описание. Это бессознательное совпадает тогда с латентной способностью к осознанию. Правда, философы нам возразили бы: нет, термин – бессознательное – здесь неприменим; пока представление было в состоянии латентности, оно вообще и не было ничем психическим. Если бы мы уже тут начали им возражать, то завязался бы спор, который бы никакой пользы не принес.

Таким образом, мы приобретаем наше понятие о бессознательном из учения о вытеснении. Вытесненное является для нас примером бессознательного; мы видим, однако, что есть два вида бессознательного: латентное, но способное к осознанию, и вытесненное – само по себе и без дальнейшего неспособное для осознания. Наше представление о психической динамике не может не повлиять на номенклатуру и описание...

<...> Есть два пути, по которым содержание «Оно» может проникнуть в «Я». Один путь – прямой, другой ведет через «Идеал Я»; для многих психических деятельности может стать

решающим, какому из обоих путей они следуют. «Я» развивается от восприятия первичных позывов к овладению ими, от повиновения первичным позывам к торможению их. «Идеал Я», частично ведь представляющий собой образование реакций против процессов первичных позывов «Оно», активно участвует в этой работе. Психоанализ является тем орудием, которое должно дать «Я» возможность постепенно овладеть «Оно». <...> В дальнейшем течении психоаналитической работы выясняется, что и эти подразделения недостаточны и практически неудовлетворительны. Среди возникающих ситуаций отметим следующую как решающую: мы создали себе представление о связной организации психических процессов в личности и называем эту организацию «Я» личности. К этому «Я» прикреплено сознание, оно владеет подступами к мотивированности, т. е. к разрядке раздражений во внешний мир. Это та психическая инстанция, которая производит контроль над всеми своими частичными процессами; ночью она засыпает, но и тогда все еще управляет цензурой сновидений. <...> То, что функцию проверки реальности я приписал этому «Сверх-Я», кажется ошибочным и нуждается в корректуре. Отношениям «Я» к миру восприятий несомненно соответствовало бы, если бы проверка реальности оставалась его собственной задачей. Также и прежние, довольно неопределенные высказывания о ядре «Я» должны теперь быть исправлены в том смысле, что только систему «Сверх-Я» можно признать ядром «Я». Ведь «Сверх-Я» возникло из идентификации с образом отца. Каждая такая идентификация носит характер десексуализации или даже сублимации. И теперь кажется, что при таком превращении происходит и распад первичных позывов на первоначальные. После сублимации у эротического компонента уже нет сил связать все дополнительное разрушение, и он освобождается в виде склонности к агрессии и разрушению. Из этого распада идеал получил бы суровую, жестокую черту настоящего должностования.

<...> Мы видим теперь «Я» в его силе и в его слабости. Ему доверены важные функции: в силу его отношения к системе восприятий оно устанавливает последовательность психических процессов и подвергает их проверке на реальность. Путем включения мыслительных процессов оно достигает задержки моторных разрядок и владеет доступами к подвижности. Овладение последним, правда, больше формальное, чем фактическое – по отношению к действию «Я» занимает, примерно, позицию конституционного монарха, без санкции которого ничто не может стать законом, но который все же сильно поразмыслит, прежде чем наложить свое вето на предложение парламента. «Я» обогащается при всяком жизненном опыте извне; но «Оно» является его другим внешним миром, который «Я» стремится себе подчинить. «Я» отнимает у «Оно» либидо, превращает объектные загрузки «Оно» в образования «Я». С помощью «Сверх-Я», «Я» неясным еще для нас образом черпает из накопившегося в «Оно» опыта древности.

Но, с другой стороны, мы видим это же «Я» как несчастное существо, исполняющее три рода службы и вследствие этого страдающее от угроз со стороны трех опасностей: внешнего мира, либидо «Оно» и суровости «Сверх-Я». Три рода страха соответствуют этим трем опасностям, так как страх выражает отступление перед опасностью. В качестве пограничного существа «Я» хочет быть посредником между миром и «Оно», хочет сделать «Оно» уступчивым в отношении мира, а своей мускульной деятельностью сделать так, чтобы мир удовлетворял желаниям «Оно». «Я» ведет себя, собственно говоря, так, как врач во время аналитического лечения: принимая во внимание реальный мир, «Я» предлагает «Оно» в качестве объекта либидо – самое себя, а его либидо хочет направить на себя. Оно не только помощник «Оно», но и его покорный слуга, добивающийся любви своего господина. Где только возможно, и «Я» старается остаться в добром согласии с «Оно» и покрывает его БСЗ поведения своими ПСЗ рационализациями; изображает видимость

повиновения «Оно» по отношению к предостережениям реальности и в том случае, когда «Оно» осталось жестким и неподатливым; затушевывает конфликты между «Оно» и реальностью и, где возможно, и конфликты со «Сверх-Я». Вследствие своего срединного положения между «Оно» и реальностью, «Я» слишком часто поддается искушению стать угодливым, оппортунистичным и лживым, примерно как государственный деятель, который при прекрасном понимании всего все же хочет остаться в милости у общественного мнения.

«Я» не держит себя беспристрастно в отношении обоих видов первичных позывов. Своей работой идентификации и сублимации оно помогает инстинктам смерти в «Оно» для преодоления либидо, но при этом само попадает в опасность стать объектом инстинкта смерти и погибнуть. В целях оказания помощи «Я» само должно было, наполниться либидо, этим самым становясь представителем Эроса и исполняясь теперь желанием жить и быть любимым.

Но так как его работа сублимации имеет следствием распад первичных позывов на первоначальные и освобождение агрессивных первичных позывов в «Сверх-Я», то своей борьбой против либидо оно подвергает себя опасности стать жертвой жестокостей и смерти. Если «Я» страдает от агрессии «Сверх-Я» или даже погибает, то его судьба подобна судьбе одноклеточных, погибающих от продуктов разложения, которые они сами создали. Действующая в «Сверх-Я» мораль кажется нам в экономическом смысле таким продуктом разложения.

Из зависимостей «Я» самой интересной, пожалуй, является зависимость от «Сверх-Я». Ведь «Я» и представляет собой подлинный очаг боязни. Ввиду угрозы трех опасностей «Я» развивает рефлекс бегства, причем свою собственную загрузку оно отводит от опасного восприятия или такого же опасного процесса в «Оно», выдавая это за страх. Эта примитивная реакция позднее сменяется возведением защитных загрузок (механизм фобий). Нельзя указать, чего именно «Я» опасается со стороны

внешней опасности или со стороны опасности либидо в «Оно»; мы знаем, что это — преодоление или уничтожение, но аналитической формулировке это не подвергается. «Я» просто следует предостережению принципа наслаждения. Можно однако сказать, что скрывается за страхом «Я» перед «Сверх-Я», перед страхом совести. Высшее существо, ставшее «Идеалом Я», когда-то угрожало кастрацией, и эта кастрация, вероятно, является тем ядром, вокруг которого откладывается страх совести; кастрация именно то, что продолжает себя как страх совести.

Звонкая фраза, что каждый страх является, собственно говоря, страхом смерти, едва ли заключает в себе какой-нибудь смысл; во всяком случае, она не оправдываема. Мне, наоборот, кажется безусловно правильным разделить страх смерти от страха объекта (реальности) и от невротического страха либидо. Для психоанализа это очень трудная проблема, так как смерть есть абстрактное понятие негативного содержания, для которого бессознательного соответствия не найти. Механизм страха смерти может состоять только в том, что «Я» в значительной степени освобождается от своей нарцисстической загрузки либидо, т. е. отказывается от самого себя точно так, как обычно в случае страха отказывается от другого объекта. Мне думается, что страх смерти развертывается между «Я» и «Сверх-Я».

<...> «Оно», к которому мы в заключение возвращаемся, не обладает средствами доказать «Я» любовь или ненависть. Оно не может выразить, чего хочет; оно не выработало единой воли. В нем борются Эрос и инстинкт смерти; мы слышали, какими средствами одни первичные позывы обороняются против других. Мы могли бы изобразить это таким образом, будто «Я» находится под властью немых, но мощных инстинктов смерти, которые стремятся к покою и по указаниям принципа наслаждения хотят заставить замолчать нарушителя этого спокойствия — Эроса; но мы опасаемся, что при этом мы все же недооцениваем роли Эроса.

Здесь следует отметить недавнее изменение в критике бессознательного. Многие исследователи, не отвергающие

признания психоаналитических фактов, но не соглашающиеся с существованием бессознательного, получают сведения, опираясь на неоспоримый факт, что сознание как феномен содержит в себе большой ряд ступеней интенсивности или отчетливости. Как есть процессы, которые очень живы, резки и явно сознательны, так мы переживаем и другие, лишь слабо, едва заметно осознаваемые; а слабее всего, якобы, осознаются именно те, которые психоанализ хочет назвать неподходящим словом бессознательные. Но они, будто бы, в то же время и осознаны или находятся «в сознании», и их можно сделать в полной мере осознанными, если им уделить достаточно внимания.

<...> Интересную параллель к замене объекта представляет собой вера примитивного человека в то, что свойства съеденного животного переходят к тому, кто его съел. Интересны и основанные на этом запреты. Как известно, эта вера участвует и в обосновании каннибализма и продолжает свое действие во всем ряде обычаев тотемической трапезы вплоть до Св. Причастия. Следствия, которые приписываются здесь оральному овладению объектом, действительны и для позднейшего сексуального выбора объекта и прекрасно с ним совпадают.

Согласно смыслу введения в нарциссизм, мы теперь, после отделения «Я» от «Оно», должны признать «Оно» большим резервуаром либидо. Либидо, протекающее к «Я» путем описанных идентификаций, создает его вторичный нарциссизм. <...> Позднее можно предположить, что желание обладать объектом исходит из Оно, которое ощущает эротическое стремление как потребность. Вначале еще хилое Я получает от привязанности к объекту знание, удовлетворяется им или старается устранить его путем вытеснения. Если мы нуждаемся в сексуальном объекте или нам приходится отказаться от него, наступает нередко изменение Я, которое, как и в случае меланхолии, следует описать как внедрение объекта в Я, ближайшие подробности этого замещения нам еще неизвестны.

<...> Все же отношения эти так сложны, что возникает необходимость описать их подробнее. Существуют два момента, обуславливающие эту сложность: треугольное расположение Эдипова отношения и изначальная бисексуальность индивида. Упрощенный случай для ребенка мужского пола складывается следующим образом: очень рано ребенок обнаруживает по отношению к матери объектную привязанность, которая берет свое начало от материнской груди и служит образцовым примером выбора объекта по типу опоры; с отцом же мальчик идентифицируется. Оба отношения существуют некоторое время параллельно, пока усиление сексуальных влечений к матери и осознание того, что отец является помехой для таких влечений, не вызывает Эдипова комплекса. Идентификация с отцом отныне принимает враждебную окраску и превращается в желание устранить отца и заменить его собой у матери.

С этих пор отношение к отцу амбивалентно, создается впечатление, будто содержащаяся с самого начала в идентификации амбивалентность стала явной. <Амбивалентная установка> по отношению к отцу и лишь нежное объектное влечение к матери составляют для мальчика содержание простого, положительного Эдипова комплекса. При разрушении Эдипова комплекса необходимо отказаться от объектной привязанности к матери. Вместо нее могут появиться две вещи: либо идентификация с матерью, либо усиление идентификации с отцом. Последнее мы обыкновенно рассматриваем как более нормальный случай, он позволяет сохранить в известной мере нежное отношение к матери. Благодаря исчезновению Эдипова комплекса мужественность характера мальчика, таким образом, укрепились бы. Совершенно аналогичным образом Эдипова установка маленькой девочки может вылиться в усиление ее идентификации с матерью (или в появлении таковой), упорочивающей женственный характер ребёнка.

Это двойное лицо Я-идеала обусловлено тем фактом, что сверх-Я стремилось вытеснить Эдипов комплекс, более того, могло возникнуть лишь благодаря этому резкому изменению. Вытеснение Эдипова комплекса было, очевидно, нелегкой задачей. Так как родители, особенно отец, осознаются как помеха к осуществлению Эдиповых влечений, то инфантильное Я накапливало силы для осуществления этого вытеснения путем создания в себе самом того же самого препятствия. Эти силы заимствовались им в известной мере у отца, и такое позаимствование является актом, в высшей степени чреватым последствиями. Сверх-Я сохраняет характер отца и чем сильнее был Эдипов комплекс, чем стремительнее было его вытеснение (под влиянием авторитета, религии, образования и чтения), тем строже впоследствии сверх-Я будет властвовать над Я как совесть, а может быть, и как бессознательное чувство вины.

Иолан Нейфельд
ДОСТОЕВСКИЙ
(под ред. проф. З. Фрейда)

В 1921 году исполнилось сто лет со дня рождения Достоевского. Дочь писателя Любовь Достоевская издала к этому юбилею воспоминания о знаменитом отце. Для психоаналитика они не имеют большого значения, так как Любовь Достоевская все свойства и особенности Достоевского объясняет тем, что он происходил из литовской семьи, следовательно, в его жилах текла норманнская кровь. Это натянутое объяснение отцовского характера совершенно неудовлетворительно, даже нелепо ввиду продолжительности времени; тем не менее, книга имеет большую заслугу, так как выясняет семейные отношения писателя.

<...> С удивлением спрашиваешь: почему человек, так лояльно настроенный, как Достоевский, принимает участие в заговоре против царя. Почему человек, всем своим существом привязанный к родной земле, месяцы, даже годы проводит за границей? Откуда

эта беспрестанная погоня за деньгами, чтобы затем выбрасывать их за окно, как почти не имеющие никакой цены?

Как жизнь, так и творчество Достоевского загадочны. Загадочные сбивающиеся с пути извращенцы — таковы герои его романа; они задают вам одну загадку за другой, неразрешимые психологией сознательного. <...> Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти противоречия; это был человек, никогда не преодолевший свой комплекс Эдипа.

<...> Любовная жизнь таких людей расходуется в двух направлениях, которые символизируются искусством как земная и небесная любовь. Где они любят, там не желают, а где желают, там не могут любить... В произведениях Достоевского нигде не встречаются вместе оба рода любви...<...> Судьба человека — это его комплекс Эдипа, можем мы сказать, и в ещё большей мере этот комплекс создаёт судьбу писателя и невротика, каким был Достоевский...

Карл Густав Юнг

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Необходимость говорить об отношениях аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству, при всей трудности задачи, - для меня желанный повод изложить свою точку зрения по нашумевшей проблеме границ между психологией и искусством. Бесспорно одно: две эти области, несмотря на свою несоизмеримость, теснейшим образом связаны, что сразу же требует их размежевания. Их взаимосвязь покоится на том обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению: под названным углом зрения оно наравне с любой

другой диктуемой психическими мотивами человеческой деятельностью оказывается предметом психологической науки.

С другой стороны, однако, утверждая это, мы тем самым весьма ощутимым образом ограничиваем приложимость психологической точки зрения: только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения.

<...> Черты художественного творчества, отбор материала и индивидуальную разработку последнего можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением художника к своим родителям, но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. В самом деле, подобную редукцию можно провести и во всевозможных других случаях, включая не в последнюю очередь болезненные нарушения психики: неврозы и психозы, равно как хорошие и дурные привычки, убеждения, особенности характера, увлечения, специфические интересы тоже ведь редуцируются к отношениям, существовавшим у ребенка с родителями. Но нельзя допустить, чтобы все эти очень разные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение, иначе легко докатиться до вывода, будто перед нами одна и та же вещь. <...> Если на одного поэта больше повлияло его отношение к отцу, на другого - его привязанность к матери, а третий, может быть, обнаруживает в своих произведениях явные следы сексуального вытеснения, то ведь подобные вещи можно говорить о всех невротиках, и больше того, о всех нормальных людях. Мы не приобретаем здесь ровно ничего специфического для суждения о художественном произведении. В лучшем случае таким путем расширится и углубится знание истории его возникновения.

Основанное Фрейдом направление медицинской психологии дало историкам литературы много новых поводов к тому, чтобы приводить известные особенности индивидуального художественного творчества в связь с личными, интимными переживаниями художника. Это ни в коем случае не должно заслонять от нас того факта, что в ходе научного анализа поэтико-художественного творчества давно уже прослежены определенные нити, которыми - целенаправленно или намеренно - личные, интимные переживания художника вплетаются в его произведения. Вместе с тем работы Фрейда помогают иногда глубже и полнее проследить влияние на художественное творчество переживаний, восходящих к самому раннему детству...Редукционистский метод Фрейда — метод именно медицинского лечения, имеющего объектом болезненную и искаженную психологическую структуру. Эта болезненная структура занимает место нормального функционирования и должна быть поэтому разрушена, чтобы освободить путь к здоровой адаптации. В таком случае сведение рассматриваемых явлений к общечеловеческой почве вполне оправданно. Но в применении к художественному творчеству тот же метод ведет к уже описанным результатам: сдерживая с художественного произведения сияющую мантию искусства, он извлекает для себя лишь голую повседневность элементарного *homo sapiens* - вида живых существ, к которому принадлежит и художник. Золотое сияние высокого творчества, о котором, казалось бы, только и должна была бы идти речь, меркнет после его обработки тем медицинским методом, каким анализируют обманчивую фантазию истерика. Подобный разбор, конечно, очень интересен и, пожалуй, имеет не меньшую научную ценность, чем вскрытие мозга Ницше, показавшее, от какой нетипической формы паралича он умер. Но и только. Разве это имеет какое-то отношение к "Заратустре"? Какими бы ни были второй план и подпочва творчества, разве "Заратустра" - не цельный и единый мир, выросший по ту сторону

"человеческой, слишком человеческой" слабости, по ту сторону мигреней и атрофии мозговых клеток?

<...> Суть фрейдовского метода редукции в том, что он группирует все признаки бессознательной "подпочвы", бессознательного второго плана и путем их анализа и истолкования реконструирует элементарную структуру бессознательных влечений. Содержания сознания, заставляющие подозревать присутствие бессознательного фона, Фрейд неоправданно называет "символами", тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. <...> Я намеренно задержался подольше на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, и именно потому, что этот род психоанализа является вместе и доктриной Фрейда. Из-за своего окаменелого догматизма Фрейд сам много сделал для того, чтобы две в своей основе очень разные вещи публика сочла тождественными. Его технику можно с успехом прилагать к определенным случаям медицинской практики, не поднимая ее в то же время до статуса доктрины.

Против его доктрины как таковой мы обязаны выдвинуть самые энергичные возражения. Она покоится на произвольных предпосылках. Ведь, к примеру сказать, неврозы вовсе не обязательно опираются только на сексуальное вытеснение; точно так же и психозы. Сны вовсе не содержат в себе одни лишь несочетаемые, вытесненные желания, вуалируемые гипотетической цензурой сновидений. Фрейдовская техника интерпретации в той мере, в какой она находится под влиянием его односторонних, а потому ложных гипотез, вопиюще произвольна. Чтобы отдать должное художественному творчеству, аналитическая психология должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, потому что художественное

творчество не болезнь и тем самым требует совсем другой, не врачебно-медицинской ориентации. Если врач, естественно, обязан проследить причины болезни, имея целью в меру возможного вырвать ее с корнем, то психолог столь же естественным образом должен подходить к художественному произведению с противоположной установкой. Он не станет поднимать лишний для художественного творчества вопрос об общечеловеческих обстоятельствах, несомненно окружавших его создание, а будет спрашивать о смысле произведения, и исходные условия творчества интересуют его, лишь поскольку они значимы для понимания искомого смысла. Каузальная обусловленность личностью имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва - к вырастающему из нее растению.

<...> Практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время - насколько он своенравен и своеволен. Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Неродившееся произведение в душе художника - это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека - носителя творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания

психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе. Соответственно художник, отождествляющий себя с творческим процессом, как бы заранее говорит "да" при первой же угрозе со стороны бессознательного "должно". А другой, кому творческое начало предстает чуть ли не посторонним насилием, не в состоянии по тем или другим причинам сказать "да", и потому императив захватывает его врасплох.

Следовало бы ожидать, что неоднородность процесса создания должна сказываться на произведении. В одном случае речь идет о преднамеренном, сознательном и направленном творчестве, обдуманном по форме и рассчитанном на определенное желаемое воздействие. В противоположном случае дело идет, наоборот, о порождении бессознательной природы, которое является на свет без участия человеческого сознания, иногда даже наперекор ему, своевольно навязывает ему свои собственные форму и воздействие. В первом случае следовало бы соответственно ожидать, что произведение нигде не переходит границ своего сознательного понимания, что оно более или менее исчерпывается пределами своего замысла и говорит ничуть не больше того, что было заложено в него автором. Во втором случае вроде бы следует ориентироваться на что-то сверхличностное, настолько же выступающее за силовое поле сознательно вложенного в него понимания, насколько авторское сознание отстранено от саморазвития произведения.

Здесь естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам. Так оно в общем и целом и получается. Всякий раз, когда идет речь о

заведомо сознательной работе над расчетливо отбираемым материалом, есть возможность наблюдать свойства одного из двух вышеназванных типов; то же надо сказать и о втором случае. Уже знакомые нам примеры шиллеровских драм, с одной стороны, и второй части "Фауста" или, еще лучше, "Заратустры", с другой, могли бы послужить иллюстрацией к сказанному. Впрочем, сам я не стал бы сразу настаивать на зачислении произведений неизвестного мне художника в тот или другой класс без предварительного и крайне основательного изучения личного отношения художника к своему созданию. Даже знания, что художник принадлежит к интровертивному или экстравертивному психическому типу, еще недостаточно, потому что для обоих типов есть возможность вставать то в экстравертивное, то в интровертивное отношение к своему творчеству. У Шиллера это особенно проявляется в отличии его поэтической продукции от философской, у Гёте - в различии между легкостью, с какой дается ему совершенная форма его стихотворений, и его борьбой за придание художественного образа содержанию второй части "Фауста", у Ницше - в отличии его афоризмов от слитного потока "Заратустры". Один и тот же художник может занимать разные позиции по отношению к разным своим произведениям, и критерии анализа надо ставить в зависимость от конкретно занятой позиции.

Проблема, как мы видим, бесконечно сложна. Но сложность еще возрастет, если мы привлечем в круг нашего рассмотрения разбивавшиеся выше соображения о том случае, когда художник отождествляет себя с творческим началом. Ведь если дело обстоит так, что сознательное и целенаправленное творчество всей своей целенаправленностью и сознательностью обязано просто субъективной иллюзии творца, то произведение последнего наверняка тоже должно обладать символизмом, уходящим в неразличимую глубину и недоступным сознанию современности. Разве что символизм здесь будет более прикровенным, менее заметным, потому что и читатель тоже ведь не выходит из

очерченных духом своего времени границ авторского замысла: и он движется внутри пределов современного ему сознания и не имеет никакой возможности опереться вне своего мира на какую-то Архимедову точку опоры, благодаря которой он получил бы возможность перевернуть свое продиктованное эпохой сознание, иными словами, опознать символизм в произведении вышеназванного характера. Ведь символом следовало бы считать возможность какого-то еще более широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия и намека на такой смысл.

<...> Но все-таки, спросит кто-нибудь, что же приблизит аналитическую психологию к центральной проблеме художественного создания, к тайне творчества? В конце концов, ничто из до сих пор сказанного не выходит за рамки психической феноменологии. Поскольку "в тайники природы дух сотворенный ни один" не проникнет, то и нам от нашей психологии тоже нечего ожидать невозможного, а именно адекватного разъяснения той великой тайны жизни, которую мы непосредственно ощущаем, сталкиваясь с реальностью творчества. Подобно всякой науке, психология тоже предлагает от себя лишь скромный вклад в дело более совершенного и глубокого познания жизненных феноменов, но она так же далека от абсолютного знания, как и её сестры.

Мы так много говорили о "смысле и значении художественного произведения", что всякого, наверное, уже подмывает усомниться: а действительно ли искусство что-то "означает"? Может быть, искусство вовсе ничего и не "означает", не имеет никакого "смысла" - по крайней мере в том аспекте, в каком мы здесь говорим о смысле. Может быть, оно - как природа, которая просто есть и ничего не "обозначает". Не является ли всякое "значение" просто истолкованием, которое хочет обязательно навязать вещам жаждущая смысла рассудочность? Можно было бы сказать, что искусство есть красота, в красоте обретает свою полноту и самодостаточность. Оно не нуждается ни

в каком "смысле". Вопрос о "смысле" не имеет с искусством ничего общего. Когда я смотрю на искусство изнутри, я волей-неволей должен подчиниться правде этого закона. Когда мы, напротив, говорим об отношении психологии к художественному произведению, мы стоим уже вне искусства, и тогда ничего другого нам не остается: приходится размышлять, приходится заниматься истолкованием, чтобы вещи обрели значение, - иначе мы ведь вообще не можем о них думать. Мы обязаны разлагать самодовлеющую жизнь, самоценные события на образы, смыслы, понятия, сознательно отдаляясь при этом от живой тайны. Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но находясь вовне творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, взглянуть на него со стороны - и лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими "значениями". Вот когда мы не просто сможем, а будем обязаны повести речь о смысле. И соответственно то, что было раньше чистым феноменом, станет явлением, означающим нечто в ряду смежных явлений, - станет вещью, играющей определенную роль, служащей известным целям, оказывающей осмысленное воздействие. А когда мы сможем все это разглядеть, в нас проснется ощущение, что мы сумели что-то познать, что-то объяснить. Проснется тем самым потребность в научном постижении.

<...> Из чего состоит творческий автономный комплекс? Этого вообще невозможно знать заранее, пока завершенное произведение не позволит нам заглянуть в свою суть. Произведение являет нам разработанный образ в широчайшем смысле слова. Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. Напротив, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что по крайней мере для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом говорит, или, другими

словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется. Я говорю "кажется" - потому что, возможно, наша ограниченность просто не дает нам пока заглянуть поглубже. Так или иначе в данном случае у нас нет ни повода, ни отправной точки для анализа. В первом случае, наоборот, мы сможем припомнить в качестве основополагающего тезис Герхарта Гауптмана: быть поэтом - значит позволить, чтобы за словами прозвучало Праслово. В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому праобразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

<...> В противоположность личному бессознательному, образующему более или менее поверхностный слой сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное при нормальных условиях не поддается осознанию, и потому никакая аналитическая техника не поможет его "вспомнить", ведь оно не было вытеснено и не было забыто. Само по себе и для себя коллективное бессознательное тоже не существует, поскольку оно есть лишь возможность, а именно та возможность, которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов или, выражаясь анатомически, в структуре головного мозга. Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, - так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам.

Праобраз, или архетип, есть фигура - будь то демона, человека или события, - повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усреднённо отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчленённый и спроецированный на разные лики мифологического пандемониума. Впрочем, мифологические образы сами по себе тоже являются уже сложными продуктами творческой фантазии, и они туго поддаются переводу на язык понятий; в этом направлении сделаны лишь первые трудные шаги. Понятийный язык, который по большей части предстоит еще создать, смог бы способствовать абстрактному, научному освоению бессознательных процессов, залегающих в основе праобразов. В каждом из этих образов кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения - переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу...

<...> Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, "задевает" нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно

помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь.

Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание праяза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того праяза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и односторонность современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера. Художник как воспитатель своего века - об этом можно было бы сейчас еще очень долго говорить.

Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. Само слово "установка" уже выдает неизбежную односторонность, связанную с выбором определенной

направленности. Где есть направленность, там есть и устранение отвергаемого. А устранение означает, что такие-то и такие-то области психики, которые тоже могли бы жить жизнью сознания, не могут жить ею, поскольку это не отвечает глобальной установке. Нормальный человек без ущерба способен подчиниться глобальной установке; человек окольных и обходных путей, не могущий идти рядом с нормальным по широким торным путям, скорее всего и окажется открывателем того, что лежит в стороне от столбовых дорог, ожидая своего включения в сознательную жизнь. Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох.

Основные термины:

Либи́до, сублимация, сознательное и бессознательное в художественном творчестве, индивидуальное и коллективное бессознательное, структура творческого акта и восприятия.

5. Марксистское литературоведение - социально-генетическое направление в его крайнем выражении. Гуманистическая утопия переходит в марксизме в свою противоположность. Взаимоисключающие установки в марксизме: претензия на философский универсализм и искоренение философии, самоаттестация утопической идеологии как единственно научной. Исходные идеи: деление культуры на экономический *базис* и культурно-идеологическую *надстройку*, внеэстетический подход к искусству, восходящий к культурно-исторической школе. Развитие искусства трактуется как следствие

классовой борьбы в связи с доктринами революционной демократии 60-х гг.

Социологический редукционизм очевиден уже в статьях Г. Плеханова: представление о детерминированности направления творчества писателя его классовым происхождением, мнение о восходящих и нисходящих периодах жизни класса и соответствующей «психоидеологии» выражающих его писателей, деление всей литературы на прогрессивную и реакционную. Внеэстетический анализ - переход от социально-экономических выкладок прямо к «содержанию» произведения, понимаемому узко идеологически. Мифотворческое учение о коммунизме как неизбежном завершении истории (финализм) — фундаментальные положения марксистского литературоведения.

Радикальный уклон завершает ленинское учение о двух классовых культурах в каждой национальной и установка на ликвидацию одной из них — «верхней», эксплуататорской культуры, деление истории русской литературы на три этапа в соответствии с этапами «освободительного» движения. Вульгарно-социологическое литературоведение 20-40-х гг. (В. Фриче, В. Ермаков): обусловленность метода писателя его классовой психоидеологией («буржуазный реализм», «дворянский романтизм», «дворянская повесть», «буржуазный роман» и т.д.). Административно-командное подавление новых литературных течений. Прекращение научных дискуссий в искусствознании и замена их ритуальным славословием и проработочными кампаниями. Понимание истории литературы как движения в единственно возможном направлении: от «революционного романтизма» к «критическому реализму» и «социалистическому реализму». Учение о творческом методе — основа советского литературоведения, результат его — единство без разнообразия.

Школа В. Переверзева: трактовка литературы в свете исторического материализма и отступление от догматики (возвращение к гегелевской диалектике), передержки

социологизации в работах о русских классиках (Достоевский как «выразитель мещанства», Чехов – «певец безыдейной интеллигентщины» и т.п.). Развитие положительных начинаний Переверзева (социально-исторический конфликт и его этическая ценность, учение о пафосе) Г. Н. Пospelовым. Ориентация на реализм XIX века, консервативно-схоластический пафос курса теории литературы, созданного Пospelовым.

Либеральное течение в марксизме (Д. Лукач, Р. Гароди) и его порождение — неомарксизм, концепция большого реализма как художественного синтеза, включающего и завоевания модернизма, мысли о поступательном развитии литературы в XX веке как следствие борьбы с мещанской (буржуазной) узостью и дегуманизацией искусства. Историзм – сильная сторона марксистского литературоведения и ущербность формационного понимания историзма.

Литература к разделу:

Курилов В. В. Теория и методология науки о литературе. М., 1985.

Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988.

Джеймисон Фр. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория. М, 2005.

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О КУЛЬТУРЕ

(фрагменты)

К. Маркс: История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. ... Всякой *общественной форме* собственности соответствует своя мораль и... та форма общественной

собственности, которая превращает собственность в атрибут труда, отнюдь не создавая индивидуальных "моральных ограничений", освободит "мораль" индивидуума от её классовой ограниченности...

Ф. Энгельс: ... Но если, как мы видим, каждый из трёх классов современного общества, феодальная аристократия, буржуазия и пролетариат, имеет свою особую мораль, то мы можем сделать отсюда лишь тот вывод, что люди, сознательно или бессознательно, черпают свои нравственные воззрения в последнем счете из практических отношений, на которых основано их классовое положение, т.е. из экономических отношений, в которых совершаются производство и обмен... А так как общество до сих пор двигалось в классовых противоположностях, то мораль всегда была классовой моралью: она или оправдывала господство и интересы господствующего класса, или же, как только угнетённый класс становился достаточно сильным, выражала его возмущение против этого господства и представляла интересы будущности угнетенных.

В. И. Ленин: Ясно, что всё дело сводится к смене двух форм общественной организации: система присвоения прибавочного труда прикреплённых к земле крепостных крестьян создала нравственность крепостническую; система "свободного труда", работающего "за чужой счет", на владельца денег, — создала взамен её нравственность буржуазную. ... В основе коммунистической нравственности лежит борьба за укрепление и завершение коммунизма. Вот в чём состоит и основа коммунистического воспитания, образования и учения. ... Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных,

утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих).

... Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого – действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны – помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны, замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, – с другой стороны, "толстовец", т. е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: "я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками"... С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казённой должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины... Но противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века... Толстовские идеи – это зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, отражение мягкотелости патриархальной деревни и заскорузлой трусливости "хозяйственного мужичка".

...Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, "барскому анархизму" и погоне за наживой, – социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*,

развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме... Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, "колесиком и винтиком" одногоединого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социалдемократической партийной работы...

Есть две нации в каждой современной нации – скажем мы всем националсоциалам. Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. ... В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) – притом не в виде только "элементов", а в виде *господствующей* культуры. Поэтому "национальная культура" вообще *есть* культура помещиков, попов, буржуазии...

...Всякий боженька есть труположество – будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а строяемый боженька, все равно... Всякая религиозная идея, всякая идея о всяком боженьке, всякое кокетничанье даже с боженькой есть невыразимейшая мерзость, особенно терпимо (а часто даже доброжелательно) встречаемая *демократической* буржуазией...

Д. Ф. Марков, Л. И. Тимофеев **СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ —**

художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества.

Изображение жизни в свете идеалов социализма обуславливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства С. р. Его возникновение и развитие связаны с распространением социалистических идей в разных странах, с развитием революционного рабочего движения.

<...> Это обусловлено всемирно-историческим значением революционного движения в России, куда вначале 20 в. переместился центр мировой революционной борьбы. Вслед за Горьким реалистическое изображение общественной действительности и социалистическое мироощущение становятся существенными чертами творчества писателей ряда стран (А. Барбюс, М. Андерсен-Нексё, Дж. Рид). После Октябрьской революции 1917 в различных странах Европы (Болгария, Германия, Польша, Франция, Чехословакия и др.) в 1920-х гг. формируются социалистические литературные течения, и метод С. р. уже выступает как закономерное явление мировой литературы. <...> Продолжая гуманистические традиции предшествующего искусства, соединяя их с новым социалистическим содержанием, С. р. представляет собой новый тип художественного сознания. Его новизна связана с тем вкладом, который внёс марксизм в материалистическую философию, — утверждением роли революционно-преобразующей деятельности («Тезисы о Фейербахе» К. Маркса), что послужило истоком идеи изображения действительности в её революционном развитии. Основой метода С. р. служит концепция революционно-действенного, социалистического Гуманизма, в котором находят своё выражение идеи гармоничного развития человека, полноты реального проявления его духовных и нравственных возможностей, подлинно человеческого отношения людей друг к другу, к природе и обществу. Эта гуманистическая направленность присуща всем видам социалистической художественной культуры (литературе, живописи, архитектуре, музыке, театру и т.д.), составляет важнейшую и универсальную отличительную особенность искусства С. р. Для понимания

принципов социалистического искусства важное значение имеет ряд высказываний классиков марксизма-ленинизма. Говоря об искусстве будущего, Ф. Энгельс видел его особенности в «полном слиянии большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия...». Мысль Энгельса об осознанном историзме художественного мышления получила развитие в принципе партийности литературы и искусства, сформулированном В. И. Лениным. Ленин фактически указал основные черты новой литературы. Он отмечал её обусловленность объективным ходом жизненного процесса, осмысление его противоречивости, его развития в острейших конфликтах. Наконец, он подчёркивал партийность оценки этой борьбы, — то, что художник сознательно и открыто становится на сторону передовых тенденций исторического развития. Подлинная творческая свобода представляет собой не произвол личности, а её осознанное действие в соответствии с требованиями реального исторического развития.

<...> Эстетика С. р. охватывает ныне весь многонациональный опыт искусства стран социализма, революционного искусства буржуазного Запада, культур «третьего мира», развивающегося в сложном противоборстве разных влияний. <...> Марксистская эстетическая теория, опираясь на международный опыт социалистического искусства, пришла к выводам о его широчайших возможностях. Поэтому понятие С. р. неразрывно связано с понятием художественного прогресса, отражающего поступательное движение общества ко всё более многомерным и полноценным формам духовной жизни.

Из «Литературной энциклопедии» 30-х годов:

КУЛАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА (русская). — В отношении деревенск. литературы послеоктябрьская критика до последних лет в большинстве своем обнаружила недостаточно

дифференцированный классовый подход. Все деревенские писатели, вне зависимости от того, какую классовую группу они по генезису своего творчества представляли (беднота и середнячество или кулачество), попадали фактически в единое русло крестьянской литературы. Школьные пособия, хрестоматии еще до самого последнего времени не проводили грани, отделяющей от бедняцкой и середняцкой крестьянской литературы литературу деревенско-буржуазную.

<...> Под крестьянским писателем мы разумеем писателя, выражающего с той или иной степенью приближения (но не слияния ещё в настоящий момент) к пролетарской идеологии, с той или иной степенью мелкобуржуазных шатаний, специфической для новой деревни системой образов — волю крестьянства к социалистическому переустройству хозяйства, быта, сознания... К К. л. должны быть отнесены в полной мере Клюев, Клычков, в значительной степени Есенин, Орешин, Шишков и др. Отличие приходится устанавливать в соответствии с сохранением полностью выраженной, «чистой» кулацкой идеологии в одних случаях и значительной деклассацией, потерей классового «чистого» вида творчества — в других...

Кулацкое творчество отмечено следующими специфическими, характерными чертами:

1. Националистическая окраска с откровенной «благоговейной» идеализацией старой Руси, ее традиций, ее иерархических установлений, ее «душевности» в отношении «меньшого брата», служащих фактически моральным прикрытием методов закабаления. Российское противопоставлено советскому. Великодержавный шовинизм облечен в форму лирических lamentаций. Панегиризм в отношении Руси («Все прошлое прекрасно и любимо» — Орешин) противопоставлен «бездушному» СССР, всему нашему строительству.
2. Пролетариат, опираясь на бедноту, преодолевает колебания середняка, руководит широчайшими массами

крестьянства и организует их на борьбу против капиталистических элементов деревни. Пролетарский город идет в деревню, город переделывает экономически-политическими мероприятиями крестьянское сознание. Естественно, что ненависть кулацких писателей к современности сконцентрирована особенно ярко именно в ненависти к городу (по Клычкову напр. город — порождение сатаны, почва здесь утрамбована чугуном сатанинским копытом; Орешин стремится средь полей и лесов «отдохнуть от неласковых дней, и от шума больших городов, и от звона железных оков»).

3. Город угрожает кулацкому накоплению, кладет предел ему железом, машиной. Ненависть кулацких писателей к последним исключительна (у Клюева стих. «Железо» — символический приговор современности, стонущей «от железной пяты безголовых владык»; в книгах Клычкова «железный чорт» специально призван символизировать современность; «Как ярый спрут ползет по свету слепая мертвенная сталь» — Орешин).

4. Последовательно и закономерно ополчаясь на все, что сдвигает патриархальные устои как базу кабальных производственных отношений, эти писатели отрицают науку как величину враждебную, противопоставляя ей душевность и «избяную мудрость».

5. Всему этому враждебному комплексу противопоставляется нетронутая, девственная природа — «божья» природа. В этом смысле весьма характерно изображение почти всеми кулацкими писателями пейзажей церковными, религиозными приемами. Этот своеобразный пантеизм политически, классово расшифровывается достаточно легко: все от бога, — как природа, так и зависящие только от нее (так хотят представить кулацкие писатели) человеческие отношения; божья природа дает удачу, отмечает удачника (накопителя, кулака); нерушимость одного — залог нерушимости другого.

6. Яро защищая, трогательно живописуя святость, душевность, уютность патриархального уклада, К. л. выпячивает

свой основной социальный вывод: бесклассовость деревенского (понимать, конечно, надо расширительно) общества. (Литературная энциклопедия под ред. В. М. Фриче и А. В. Луначарского. М., 1929 - 1939).

НЕОМАРКСИЗМ

Фредрик Джеймисон

ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИЛИ КУЛЬТУРНАЯ ЛОГИКА ПОЗДНЕГО КАПИТАЛИЗМА

Концепция постмодернизма пока ещё не получила должного распространения и не вполне усвоена. Вызываемое ею сопротивление объясняется непривычностью произведений всех видов искусства, которые подпадают под понятие «постмодернизм»... большинство названных вариантов постмодернизма возникают как специфическая реакция против устоявшихся форм высокого модернизма, против какой-либо разновидности доминантного модернизма, завоевавшего университеты, музеи, художественные галереи и фонды. Эти когда-то подрывные, боевые стили: абстрактный экспрессионизм, великая поэзия Паунда, Элиота, Уоллеса Стивенса, интернациональный стиль в архитектуре (Ле Корбюзье, Фрэнк Ллойд Райт, Мис ван дер Роэ), Стравинский, Джойс, Пруст и Манн — наши деды воспринимали как скандальные, шокирующие. Но для поколения 1960-х гг. они превратились в часть истеблишмента, во враждебное искусство — мертвое, удушающее, каноническое, в тяжелые монументы, без разрушения которых нельзя идти дальше. Из этого следует, что должно существовать столько же разновидностей постмодернизма, сколько существовало разновидностей высокого модернизма, потому что первые были изначально местными, специфическими реакциями, направленными против моделей высокого модернизма. Очевидно, это не облегчает нам задачу описания

постмодернизма как единого целого, поскольку единство этого нового импульса — если у него вообще есть какое-то единство — существует не само по себе, но заложено в том самом модернизме, чье место он пытается занять.

Вторая черта, очевидная из приведенного перечня вариантов постмодернизма, — это стирание в постмодернизме некоторых принципиальных границ, прежде всего разрушение старого разграничения между высокой и так называемой массовой, или поп-культурой. С академической точки зрения это самая огорчительная черта, потому что традиционно академическая наука выступала хранительницей высокой, или элитарной, культуры от мещанства, китча, от культуры телесериалов и журнала «Ридерз Дайджест», она передавала посвященным трудные и сложные умения читать, слушать, видеть...

<...> Наше современное общество понемногу утрачивает способность сохранять собственное прошлое, мы начали жить в вечном настоящем, среди постоянных перемен, стирающих традиции, которые так много значили для всех предшествующих обществ... Информационная, функция СМИ, таким образом, состоит в том, чтобы помочь нам забывать, чтобы служить агентами и механизмом амнезии...

Терри Иглтон

КАПИТАЛИЗМ, МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

В статье «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» Фредрик Джеймисон утверждает, что постмодернистской культуре соответствует не пародия, а пастиш. Он пишет: «Пастиш, как и пародия, есть имитация особого или уникального стиля, это стилистическая маска, это речь на мертвом языке, но это нейтральный вариант имитации, без скрытых мотивов пародии, без сатирического импульса, без смеха, без этого внутреннего ощущения, что существует некая норма, в

сравнении с которой имитируемая речь комична». Прекрасное наблюдение; но я собираюсь здесь показать, что есть вид пародии, который не чужд культуре постмодернизма, хотя и не вполне осознан. Постмодернистская культура, в которой искусство превращается в способ товарного производства, пародирует не что иное, как революционное искусство авангарда XX в. Похоже, что помимо всего прочего, постмодернизм представляет собой нездоровую насмешку над революционностью авангарда, одним из главных импульсов которого было стремление, о котором убедительно говорит Бюргер в «Теории авангарда», — стремление покончить с автономией искусства, убрать границы между культурой и политикой и вернуть эстетическому производству скромное, непривилегированное место в обществе.

<...> Постмодернизм сделал нас чуждыми нашему собственному отчуждению, тем самым приучая нас к взгляду на утопию не как на какую-то отдаленную цель, а как на наше настоящее, завершенное в своей грубой вещественности, в котором присутствует все и нет ни в чем недостатка. Воцарившись во всей социальной действительности, овеществление ведет к исчезновению тех самых критериев, которые помогают его распознать, таким образом оно отменяет само себя, и все начинает казаться нормальным. Загадки традиций метафизики состояли в познании невидимого: глубин, линий, основ, происхождения, пропастей; загадка модернизма состояла в познании мира таким, каков он есть, надо было постичь, как все в мире равно само себе, беспричинно, немотивированно, неконвенционально; постмодернизм сохраняет эту модернистскую самоидентификацию, но в нем нет модернистского бунтарства... Финал, похоже, разыгрывается прямо у нас на глазах, но он настолько повсеместен, так реален, что невидим тем, чьи взоры все еще упрямо повернуты в сторону прошлого или будущего.

Производственная эстетика авангарда начала XX в. предлагала понимание искусства, в котором произведение было не

«отражением», а вмешательством в жизнь, силой, организующей жизнь. Эстетика постмодернизма — мрачная пародия на этот протест против репрезентации: если искусство больше ничего не отражает, то не потому, что искусство стремится переменить мир, а не воспроизвести его, но потому, что нечего больше воспроизводить, нечего отражать, сегодня не осталось действительности, которая сама по себе не была бы образом, спектаклем, подобием, приятным вымыслом. Сказать, что социальная действительность все больше и больше превращается в товар, — то же самое, что сказать: она уже «эстетизирована» — подправлена, упакована, фетишизирована, либидинизирована; и, значит, чтобы отразить действительность, искусству нужно только отразить себя; эта скрытая самодостаточность есть одно из внутренних свойств товарного фетиша. Товар не столько образ в смысле «отражения», сколько свой собственный образ, все в нем подчинено его собственной презентации. Дела сегодня обстоят таким образом, что высшей мерой подлинности парадоксально становится произведение искусства, которое ничего не репрезентирует, чья случайность и физическое наличие отражают судьбу всех позднекапиталистических объектов. Если нереальность художественного образа отражает нереальность общества как целого, то можно сказать, что образ не отражает ничего реального и, значит, вообще не отражает. За этим парадоксом лежит историческая правда: автономность и грубая самодостаточность постмодернистского артефакта есть следствие его полной интеграции в экономическую систему, где такая автономность, в форме товарного фетишизма, является порядком вещей.

<...> Постмодернистская наука, как пишет Фредрик Джеймисон в своем предисловии к книге Лиотара, начинает играть роль, когда-то принадлежавшую модернистскому искусству, которое тоже было экспериментальным разрушением существовавшей системы; и стремление Лиотара увидеть в постмодернизме продолжение модернизма следует из его отказа

взглянуть в глаза тому неприятному факту, что модернизм пал жертвой институционализации. Для Лиотара обе эти культурные фазы — проявление того, что не вмещается в историю, что останавливает историю взрывной силой Настоящего, проявление «паралогии» как почти невозможного, ошеломительного прыжка в пустоту, прыжка, дающего возможность ускользнуть от кошмаров времени и глобальной нарративности, от которых иные из нас пытаются проснуться. Паралогия как нищета: она всегда с нами, потому что это часть системы. «Модернизм» поэтому не столько культурная практика или исторический период, на смену которому со временем приходит нечто иное, наследующее элементы модернизма; модернизм скорее есть постоянная дологическая возможность смешения всех периодизаций, вневременной жест, который не воспроизводим в историческом повествовании и не считается с ним, потому что модернизм — вневременная сила, которая сразу обнаруживает фальшь всех подобных линейных категорий. Поэтому, как и любой анархический бунт в стиле Камю, модернизм никогда по-настоящему не умрет, в наше время он вновь вышел на поверхность в обличье паралогической науки; а причина, по которой модернизм никогда не может быть уничтожен, — тот факт, что он лежит в другой временной и логической плоскости, чем все его противники — это та же самая причина, по которой модернизм никогда не сможет победить систему. Свойственное постмодернизму смещение пессимизма и эйфории проистекает именно из этого парадокса. История и современность бесконечно играют в кошки-мышки во времени и вне его, и победителей в этой игре нет, потому, что ее участники занимают разное онтологическое место. «Игра» в позитивном смысле — забава череды утверждений и отрицаний, череда желаний разыгрывается в расщелинах «игры» в негативном смысле - игровой теории, техно-научной системы - в бесконечных столкновениях и конфликтах. Современность здесь должна пониматься как нищеподобное «активное забывание» истории: как здоровая

стихийная амнезия животного, которое сознательно подавило свои порывы и обрело таким образом свободу.

<...> Модернизм, как доказывает Фредрик Джеймисон, родился одновременно с культурой массового товарного производства. Это факт, свидетельствующий о его внутренней форме, а не только о его внешней истории. Помимо всего прочего, модернизм есть стратегия сопротивления искусства превращению в товар, отчаянной борьбы с теми социальными силами, которые превращают искусство в объект обмена. Здесь модернистские произведения вступают в противоречие с собственным материальным статусом, превращаются в разрываемые изнутри явления, которые своей дискурсивной формой отрицают собственную убогую экономическую реальность...

Уходя от социальной действительности, устанавливая критическую, негативную дистанцию по отношению к наличному миропорядку, модернизм по необходимости выводит за скобки те политические силы, которые борются за преобразование этого миропорядка. Политизированный модернизм, бесспорно, существовал, — а как иначе назвать Бертольта Брехта? — но он едва ли был характерен для всего направления. Больше того, замыкаясь от общества в непроницаемом собственном пространстве, модернистское произведение парадоксально воспроизводит и усиливает иллюзию эстетической автономии, характерную для буржуазного гуманизма, против которого направлен модернизм...

Модернистское овеществление — произведение искусства как изолированный фетиш — сменяется в постмодернизме овеществлением повседневной жизни на капиталистическом рынке. Товар как механически воспроизводимый обмен вытесняет товар как фетиш, как волшебную ауру. В своем сардоническом комментарии к авангарду постмодернистская культура растворяет собственные границы, и занимаемое ею место уравнивается с самой товарной жизнью, где непрерывные обмены и изменения не

признают никаких непреодолимых границ. Если все артефакты могут быть присвоены господствующим строем, то лучше сознательно предвосхитить эту судьбу, чем подвергнуться ей невольно; только то, что уже есть товар, может противостоять превращению в товар. Если произведения высокого модернизма стали частью надстройки истеблишмента, постмодернистская культура отвечает на эту элитарность утверждением в базисе общества. Как заметил Брехт, «лучше начать с плохого нового, чем с хорошего старого».

Но здесь же постмодернизм и кончается. Брехт имеет в виду марксистскую привычку извлекать прогрессивный момент из двойственного или тяжелого положения вещей. Вспомним, например, как ранний авангард превозносил технику, в принципе способную и эмансипировать, и закабалить. На более поздней, менее эйфорической ступени технологического капитализма постмодернизм, превозносящий китч, окарикатуривает лозунг Брехта, заявляя, что хорошее не содержится в плохом, а плохое и есть хорошее или, оба эти метафизических понятия сегодня решительно преодолены в социальном устройстве, которое не нуждается ни в одобрении, ни в опровержении, которое нужно просто принять. В полностью овеществленном мире где взять критерии, которые дадут основу для одобрения или опровержения? Уж конечно, не из истории, которую постмодернизм должен уступить любой ценой, представить ее пространственно, как набор возможных стилей, если он хочет привести нас к забвению того, что мы некогда знали или можем узнать какую-то альтернативу постмодернизму. Такое забывание, как в случае со здоровым животным у Ницше, есть ценность: ценность отныне полагается не в способности различать нюансы временного опыта, а в том, что мы обретаем способность заткнуть уши от сирен истории и видим современность как она есть, во всей ее чистой непосредственности...

От авангарда постмодернизм берёт растворение искусства в социальной жизни, отрицание традиции, оппозиционность «высокой» культуре и скрещивает их с апологетичностью модернизма... Сегодня искусство, усвоив уроки открыто политизированной культуры авангарда, может представить и противоречия модернизма в более отчетливом политическом свете, только если усвоит и урок модернизма. Иными словами, искусство должно исходить из того, что «политическое» сегодня есть вопрос становления новой, преображенной рациональности, и если не видеть «политическое» именно таким образом, оно будет восприниматься частью мертвой традиции, пути которой пытается с себя сбросить любящая приключения, предприимчивая современность.

Основные термины:

Базис и надстройка, социально-экономическая формация, классовая психоидеология, классовый антагонизм как источник литературного прогресса, художественный метод.

6. Формальная школа в России. Основы формального метода появились в западной эстетике (Г. Вельфлин, К. Фидлер, О. Вальцель) и в дискуссиях «серебряного века». А. Белый — первый русский критик-формалист. Вслед за ним критики и теоретики 10 - 20-х годов (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум) говорили о жизненном материале (фабуле) и сюжете как системе приёмов обработки его. «Спецификаторы» — самоопределение «формалистов» в полемике с культурно-исторической и психологической школами: специфику искусства слова они понимали как систему выразительных средств («приёмов»). Вклад формалистов в описательную поэтику значителен: понятие «автоматизации приёма» и «остранения» (правильно было бы — остранение: сделать формализовавшийся приём новым и странным), изучение типов композиции. Порок школы — сведение развития литературы к исторической поэтике.

Понятие «литературный факт» (Ю. Тынянов) - вопрос о перемене функции текста (художественной на нехудожественную и наоборот), имманентный подход к структуре художественного целого, отключение его от контекста культуры, деперсонализация литературы. Учение о «литературном ряде» как пределе компетенции литературоведения (условии сохранения специфики предмета), представление о литературной эпохе как преобладании определенных жанров. Перемещение жанров с «периферии» в центр литературной жизни и обратно. Разработка морфологии сказки, новеллы и романа. Разделение жанров на интенсивные и экстенсивные, явление интенсификации прозы (от романа к новелле и анекдоту).

Дискуссия о формализме в 20-е годы и административная ликвидация этого направления. Признаки механистического подхода: внимание к «технической» стороне литературы в ущерб «органике» культуры. Позитивистское отношение к историзму и привнесение в литературоведение методологии естественных наук («овеществление» по терминологии М. Бахтина).

Сильные стороны формально-морфологической поэтики: учение о конструкции целого, о доминирующем приеме как жанровой установке, о системном характере приемов оформления жизненного материала. Книга В. Я. Проппа «Морфология сказки» как образец «грамматики жанра» и прорыв к идее «исторической семантики», отстоявшейся в формулах-мотивах, влияние ее на структурализм. Пражский лингвистический кружок (Р. Якобсон, Н. Трубецкой, Я. Мукаржовский и др.) – перемышка между русским формализмом и французским структурализмом. Появление идей семиотики в Пражском лингвистическом кружке как продолжение учения о «грамматике поэзии». Применимость формального анализа к «мёртвым» жанрам и неудачи в анализе романа как «неготового жанра» (М. Бахтин).

Литература к разделу:

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988.

Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.

Виктор Шкловский **ИСКУССТВО КАК ПРИЁМ**

„Искусство — это мышление образами“. Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: „без образа нет искусства, в частности, поэзии“, говорит он. „Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания“, говорит он в другом месте. <...> „Без образа нет искусства“. „Искусство — мышление образами“. Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четверть-векового усилия ак. Овсянико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна „образному“ искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

<...> Итак, многие всё ещё думают, что мышление образами, „пути и тени“, „борозды и межи“ есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, „образного“ искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы — „ничьи“, „божие“. Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

<...> Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его „Вечными спутниками“, и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существует два вида образа: образ, как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: „эй, шляпа, пакет потерял“. Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Вздвонный видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: „эй, шляпа, как стоишь“. Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово шляпа была метонимией, в другом метафорой. Но обращаю внимание не на это). Образ

поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления.

<...> Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: „В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель“... (Философия слога). „Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.-е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом“ (Р. Авенариус). Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: „Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов“. Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, — тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий. <...> Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом

языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

<...> Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой, — тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет. Привычное сечение остранено и описанием и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев (Холстомер) рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности: „То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова „моя лошадь“ относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова „моя земля“, „мой воздух“, „моя вода“... Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошастью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошастью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: „дом мой“, и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: „моя лавка“, „моя лавка

сукон“, например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видели этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видели этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Я убежден теперь, что в этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ, выше, чем люди; деятельность людей, по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом.“ В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: „Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой свинцовый, и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это, гниющее, кишашее червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землею.“

<...> Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся, приблизительно, определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ. То-есть, отличие нашей точки зрения от точки зрения Поттебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья“ его, а не „узнавания“.

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта, как что-то в первый раз виденное. У Гоголя в „Ночь перед Рождеством“.

„Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха? — И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? рука, Осип Никифорович! — отвечала Солоха.

— Гм! рука! Хе, хе, хе! — произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дражайшая Солоха! — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха: — шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе! — и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

— А это что у вас, несравненная Солоха?.. — Неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами...

<...> Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, Декамерон: „выскребывание бочки“, „ловля соловья“, „весёлая шерстобитная работа“, последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется при изображении половых органов.

<...> Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил, как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: „Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу“. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом — смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей „Философии стиля“ совершенно не различал их, а между тем возможно, что существует два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны заменяет команду при необходимости: „ухнуть разом“, с другой стороны облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть „ордер“, но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть

предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

Борис Михайлович Эйхенбаум **КАК СДЕЛАНА „ШИНЕЛЬ“ ГОГОЛЯ**

<...> Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так, „Нос“ развивается из одного анекдотического события; „Женитьба“, „Ревизор“ вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; „Мертвые Души“ слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: „Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу“. В письме к Пушкину 1835 г. Гоголь пишет: „Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или несмешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и — клянусь — куда смешнее чорта!“. Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837 г.): „Жюля (т.-е. Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот“.

<...> Всё это вместе указывает на то, что основа Гоголевского текста — сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но

мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием. Поэтому он любит названия фамилии, имена и проч. — тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. <...> Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе — напр. в книге проф. И. Мандельштама 1) : „К той поре, когда Гоголь потешает самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на «смех сквозь слезы»... Пупопуз, Голопуз, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Переперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. д. Эта манера придумывания потешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница („Женьба“) и Неуважайкорйто, и Белобрюшкова, и Башмачкин („Шинель“), при чем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикахий, Вахтисий и т. д... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами вроде Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin: Рабелэ еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем,

что имеют лишь отдаленное сходство со словами, вроде Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillogan и т. п.)“.

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром „Ревизор“ кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

II. <...> Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: „В департаменте *податей и сборов*, — который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров*“. Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: „Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь всё дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службой и вистом“. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода — для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич — тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами — Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме — Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к

уменьшительным суффиксам, характерным для Гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, Создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: „Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и *даже шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки“. Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более, что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); Таковы главные виды Гоголевских каламбуров в „Шинели“. Присоединим к этому другой прием звукового воздействия. <...> Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготовляющем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще + Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, несколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика — звуковой жест 4). В этом отношении интересно еще одно место „Шинели“ — где дается описание наружности Акакия Акакиевича: „Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморoidalным“. Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно

подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват — рыжеват — подслеповат) и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: „итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взранный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат“. В окончательной форме фраза эта — не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное ее *воспроизведение*: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерные черты, а по принципу звуковой семантики.

<...> Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: „Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде“. Если к этой фразе присоединить все многочисленные „какойто“, „к сожалению немного известно“, „ничего неизвестно“, „не помню“ и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется в сторону от главного анекдота и вставляет промежуточные — „говорят, что“; так — вначале о просьбе от одного капитан-исправника („не помню, какого-то города“), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия“ и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из „канцелярского анекдота“ о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: „Анекдот был первой мыслью чудной повести его «Шинель»“ — сообщает П. В.

Анненков. Первоначальное ее название было — „Повесть о чиновнике, крадущем шинели“, и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большей стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: „Право, не помню его фамилии“, „В существе своем это было очень доброе животное“, и т.д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

III. Проследим теперь самую эту смену — с тем, чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант, скрывается за печатным текстом „Шинели“. Каков же „сценарий“ этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв — резкую перемену тона. Деловое вступление („В департаменте“) внезапно обрывается, и эпическая интонация, сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный („не помню, какого-то города“, „какого-то романтического сочинения“). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале тон: „Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*“. Однако, этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою

роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиознозвучающим и почти обесмысленным словом („гемороидаальный“), он замыкает этот ход мимическим жестом: „Что ж делать, виноват петербургский климат“. Личный тон, со всеми приемами Гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные „и“ и особый порядок слов: „И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... и много раз содрогался он...“). Получается нечто вроде приема „сценической иллюзии“, когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в „Ревизоре“ — „Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!“ или знаменитое „Скучно на этом свете, господа!“ в „Повести о том, как поссорился...“). У нас принято понимать это место буквально — художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготавливающий „фантастическую“ концовку, принят за искреннее вмешательство „души“. Если такой обман есть „торжество искусства“, по выражению Карамзина, если наивность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность — совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура „Шинели“, весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения — что ни одна фраза художественного произведения *не может* быть сама по себе простым „отражением“ личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-нибудь отдельное суждение с

психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь.

<...> Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию „Шинели“ как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в „Старосв. пом.“, и в „Повести о том, как поссорился...“), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни 6), и во-вторых — чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью — открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж „Шинели“. Тут дело совсем не в „ничтожестве“ Акакия Акакиевича и не в проповеди „гуманности“ к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое 7) — одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически-замкнутый, *свой*: „Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-

то свой разнообразный (!) и приятный мир... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало“ 8). <...> Или: „Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом“. Или еще: „Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и открывали ее всякому приходившему, хотя в «комнату присутствия» насили мог уставиться обыкновенный письменный стол“. <...> Конец „Шинели“ — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены „Ревизора“. Наивные ученые, усмотревшие в „гуманном“ месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением „романтизма“ в „реализм“. Им подсказал сам Гоголь: „Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание“. На самом деле конец этот несколько не фантастичнее и не „романтичнее“, чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это — новый „обман“, прием обратного гротеска: „привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «тебе чего хочется?» и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего» да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило

преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте“.

Развернутый в финале анекдот, уводит в сторону от „бедной истории“ с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто-комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в „Ревизоре“ пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

Юрий Тынянов **ДОСТОЕВСКИЙ И ГОГОЛЬ** (к теории пародии)

1. Когда говорят о "литературной традиции" или "преемственности", обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки - борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования. Такова была именно молчаливая борьба почти всей русской литературы XIX века с Пушкиным, обход его, при явном преклонении перед ним. Идя от "старшей", державинской "линии", Тютчев ничем не вспомнил о своем предке, охотно и официально прославляя Пушкина. Так преклонялся перед Пушкиным и Достоевский. Он даже не прочь назвать Пушкина своим родоначальником; явно не считаясь с фактами, уже указанными к тому времени критикой, он утверждает, что "плеяда" 60-х годов вышла именно из Пушкина ("Дневник писателя за 1877 г.", стр. 187).

Между тем современники охотно усмотрели в нем прямого преемника Гоголя. Некрасов говорит Белинскому о "новом

Гоголе", Белинский называет Гоголя "отцом Достоевского", даже до сидящего в Калуге Ив. Аксакова донеслась весть о "новом Гоголе". Требовалась смена, а смену мыслили как прямую, "линейную" преемственность.

Лишь отдельные голоса говорили о борьбе. (Плетнев: "гоняется за Гоголем"; "хотел уничтожить Гоголевы "Записки сумасшедшего" — "Двойником"). И только в 80-х годах Страхов решился заговорить о том, что Достоевский с самого начала его деятельности давал "поправку Гоголя". Открыто о борьбе Достоевского с Гоголем заговорил уже Розанов; но всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов.

2. Достоевский явно отправляется от Гоголя, он это подчеркивает. В "Бедных людях" названа "Шинель", в "Господине Прохарчине" говорят о сюжете "Носа" ("Ты, ты, ты глуп! -- бормотал Семен Иванович. -- Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь..."). Гоголевская традиция отражается неравномерно в его первых произведениях. "Двойник" несравненно ближе к Гоголю, чем "Бедные люди", "Хозяйка" — чем "Двойник". В особенности эта неравномерность видна на "Хозяйке", произведении, написанном уже после "Бедных людей", "Двойника", "Господина Прохарчина", "Романа в девяти письмах"; действующие лица "Хозяйки" близки к лицам "Страшной мести"; стиль с его гиперболами, параллелизмами (причем вторая часть параллели развита подробно и приобретает как бы самостоятельное значение -- черта, присущая Гоголю и несвойственная Достоевскому; ср. параллель: черные фраки на губернаторском балу и мухи на рафинаде, с непомерно развитой второй частью параллели ("Мертвые души"), и параллель: припадок Ордынова и гроза ("Хозяйка", гл. 1), с такой же самостоятельной второю частью); сложный синтаксис с церковнославянизмами (инверсированные местоимения); подчеркнутый ритм периодов, замыкающихся дактилическими клаузулами, - все обличает внезапно пробившееся ученичество.

Еще не определилось, что в Гоголе существенно для Достоевского; Достоевский как бы пробует различные приемы Гоголя, комбинируя их. Отсюда общее сходство его первых вещей с произведениями Гоголя; "Двойник" близок не только к "Носу", "Неточка Незванова" не только к "Портрету", но одни эпизоды "Неточки Незвановой" восходят к "Портрету", другие - к "Страшной мести"; моторные образы "Двойника" близки к образам "Мертвых душ".

<...> Стиль Достоевского так явно повторяет, варьирует, комбинирует стиль Гоголя, что это сразу бросилось в глаза современникам (Белинский о гоголевском "обороте фразы", Григорович: "влияние Гоголя в постройке фраз"). Достоевский отражает сначала оба плана гоголевского стиля: высокий и комический. Ср. хотя бы повторение имени в "Двойнике": "Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого. Господин Голядкин был в волнении. Господин Голядкин почувствовал какое-то вдохновение" и т. д. с началом "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и др. Другая сторона гоголевского стиля — в "Хозяйке", в "Неточке Незвановой" ("Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры" и далее). Позднее Достоевский отмечает высокий стиль Гоголя и пользуется почти везде низким, иногда лишая его комической мотивировки.

<...> Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. И если вспомнить, как охотно подчеркивает Достоевский Гоголя ("Бедные люди", "Господин Прохарчин"), как слишком явно идет от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о "подражании", "влиянии" и т. д.

Еще одна черта: постоянно употребляя в письмах и статьях имена Хлестакова, Чичикова, Поприщина, Достоевский сохраняет и в своих произведениях гоголевские имена: героиня "Хозяйки", как и "Страшной мести", - Катерина, лакей Голядкина, как и лакей

Чичикова, - Петрушка. "Пселдонимов", "Млекопитаев" ("Скверный анекдот"), "Видоплясов" ("Село Степанчиково") - обычный гоголевский прием, введенный для игры с ним. Достоевский навсегда сохраняет гоголевские фамилии (ср. хотя бы "Фердыщенко", напоминающее гоголевское "Крутотрыщенко"). Даже имя матери Раскольникова Пульхерия Александровна воспринимается на фоне Пульхерии Ивановны Гоголя как имя стилизованное.

Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии - один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией.

3. <...> Основной прием Гоголя в живописании людей - приём маски. Маской может служить, прежде всего, одежда, костюм (важное значение одежды у Гоголя при описании наружности), маской может служить и подчеркнутая наружность.

Пример геометрической маски: "Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его -- велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе <...>".

Чаще, однако, дается маска, "заплывшая плотью"; такие интимные прозвища, как "мордаш, каплунчик" (Чичиков к себе),

ее подчеркивают. Далее, реализуются и превращаются в словесную маску простые языковые метафоры; градация приема: 1) курящий винокур -- труба с винокурни, пароход, пушка ("Майская ночь"); 2) руки в "Страшной мести", чудовища в первой редакции "Вия" (маски - части); 3) "Нос", где метафора реализовалась в маску (здесь эффект сломанной маски); 4) "Коробочка", где вещная метафора стала словесной маской; 5) "Акакий Акакиевич", где словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепились на звуке, стала звуковой, фонетической.

<...> Маска одинаково вещна и призрачна; Акакий Акакиевич легко и естественно сменяется привидением; маска козака в красном жупане сменяется маской колдуна. Призрачно, прежде всего, движение масок, но оно-то и создает впечатление действия.

Гиперболизм, свойственный образам Гоголя вообще, свойствен и его моторным образам. Подобно тому как на улице он не мог видеть быстрого движения, потому что тотчас воображал раздавленных пешеходов, -- он создал рассказ об отрезанном носе. Движущаяся вещь демонична: поднимающийся мертвец, галушки, сами летящие в рот Пацюку, обратный бег коня в "Страшной мести", Тройка — Русь. Гоголю достаточно знать словесную маску, чтобы тотчас же определить ее движения. Кн. Д. А. Оболенский рассказывает, как Гоголь создал маску и ее движения по словесному знаку: "На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня. "А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?" — "Право не знаю", - отвечал я. - "А вот я вам расскажу". — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделял совершенно серьезно". Жалоба была, конечно, подписана; фамилию, как словесную маску, Гоголь преобразил

сначала в маску вещную (наружность), а затем последовательно создал ее движения ("выделывал") и сюжетную схему ("служебную карьеру" и "эпизоды"). Таким образом, и жесты и сюжет предопределяются самими масками. "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" целиком вытекла из сходства и несходства имен. Имя Ивана Ивановича в начале I главы упоминается 14 раз; имя Ивана Никифоровича почти столько же; вместе, рядом, при сопоставлениях они упоминаются до 16 раз 21. Проекция несходства словесных масок в вещные дает полную противоположность обеих: "Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх" и т. д. Проекция сходства имен в сходство масок: "Как Иван Иванович, так и Иван Никифорович очень не любят блох <...> Но главный прием Гоголя — система вещных метафор, маски - имеет одинаковое применение в обоих его планах. Обращаясь к морально-религиозным темам, Гоголь вносит в них целиком систему своих образов, расширяя иногда метафоры до пределов аллегорий. Это доказывает его книга "Избранные места из переписки с друзьями" (1847). Ср. повторение таких выражений, как: "загромождали их <души> всяким хламом", "захламошить его <ум> чужеземным навозом", "душевное имущество" (полученное от "Небесного хозяина" и на которое надлежит дать проценты или раздать) или: Карамзин имел "благоустроенную душу"; Европа через десять лет придет к нам "не за покупкой пеньки и сала, а за покупкой мудрости <...>", "Устроить дороги, мосты и всякие сообщения <...> есть дело истинно нужное; но уладить многие внутренние дороги <...> есть дело еще нужнейшее"; бог — "небесный государь" .

<...> Но задачи применения приема были различны: тогда как суть вещных метафор в комическом плане заключается в ошутимости невязки между двумя образами, здесь их назначение

именно давать ощущение связи образов. Это, по-видимому, имел в виду Гоголь, когда писал: "Как низвести все мира безделья, во всех родах, до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира? Для (этого) включить все сходства и внести постепенный ход". Между тем сила вещных метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого, поэтому то, что было законным приемом в области художественной, ощутилось как незаконное в морально-религиозной и политической области.

Быть может, этим отчасти и объясняется впечатление, произведенное "Перепиской с друзьями", даже на друзей, согласных с Гоголем; Гоголь же сам считал главной причиной неуспеха книги "способ выражения". Но современники склонны были объяснять неуспех именно тем, что Гоголь изменил свои приемы. Действительно, совпадение между приёмами полное.

Поставив на этот раз целью "узнать душу", Гоголь действует по законам своего творчества. Вот его просьба присылать отзывы на его "Переписку": "Что вам стоит понемногу, в виде журнала, записывать всякий день, хотя, положим, в таких словах: "Сегодня я услышал вот какое мнение; говорил его вот какой человек <...> жизни его я не знаю, но думаю, что он вот что; с вида же он казист и приличен (или неприличен); держит руку вот как; сморкается вот как <...>" Словом, не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей" (письмо к Россету). Т. е. здесь то же, что и в сцене на станции, но ход несколько иной; по движениям и наружности Гоголь хочет заключить характер... Подобно тому как маска козака в красном жупане превращается в маску колдуна ("Страшная месть"), должен был преобразиться даже Плюшкин, чудесно и просто.

4. <...> Но любопытно, что, явно отмежевываясь от "типов" Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками; отдельные примеры я приводил; вот еще некоторые: имена с инверсией — Петр Иванович и Иван Петрович ("Роман в

девяти письмах"); даже в "Идиоте" прием звуковых повторов: Александра, Аделаида, Аглая.

Наружности Свидригайлова, Ставрогина, Ламберта — подчеркнутые маски. Быть может, здесь еще один контраст: словесная маска, покрывающая контрастный характер. Таким образом, органический у Гоголя прием, введенный Достоевским, приобретает новую значимость -- по контрасту. Точно так же дальнейшее исследование должно выяснить, как пользуется Достоевский синтаксически-интонационными фигурами Гоголя; быть может, обнаружится, что равные "обороты фраз" расположены у Достоевского в порядке большей контрастности, нежели у Гоголя. Достоевский пользуется приемами Гоголя, но сами по себе они для него не обязательны. Это объясняет нам пародирование Гоголя у Достоевского: стилизация, проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет...

5. <...> Суть пародии — в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый приём.

Механизация словесного приема может быть проведена через повторение его, не совпадающее с композиционным планом, через перестановку частей (обычная пародия — чтение стихотворения снизу вверх), через каламбурное смещение значения (школьные пародии классических стихотворений), через прибавку двусмысленных рефренов (пародический рефрен в "Лягушках" Аристофана к стихам Еврипида: "Кувшинчик потерял", -- прием, особенно излюбленный анекдотом) ; наконец, через оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами. <...> Марью Александровну сравнивали даже, в некотором отношении, с Наполеоном. Разумеется, это делали в шутку ее враги, более для

карикатуры, чем для истины. <...> Помните ли, какая гнусная история заварилась у нас, года полтора назад <...>? Каково замято, затушено неловкое, скандальное дело!"

Так начинается "Дядюшкин сон" (я привел отрывки). Здесь все приемы гоголевские: одно и то же слово замыкает рядом стоящие предложения ("нуждается" -- "нуждаются"), гипербола, синонимы, расположенные в климаксе ("убить, растерзать, уничтожить"; "замято, затушено", ср. у Гоголя: "ободрил, освежил", "туманно и неясно" и др.), иностранные слова как комический прием ("капитальные и скандальные вещи", ср. у Гоголя: "поведение его чересчур становилось скандально") и т. д.

Таким образом, ничто не мешает нам принять этот отрывок за стилизацию. Но под конец главы сам Достоевский обнажает пародийность, наполовину срывая пародийную маску (но только наполовину, потому что самое обнажение производится все тем же пародийным стилем): "Все, что прочел теперь благосклонный читатель, было написано мною месяцев пять тому назад, единственно из умиления <...> Мне хотелось написать что-нибудь вроде похвального слова этой великолепной даме и изобразить все это в форме игривого письма к приятелю, по примеру писем, печатавшихся когда-то в старое, золотое, но, слава богу, невозвратное время в "Северной пчеле" и в прочих повременных изданиях". Адрес дан ложный: хотя в "Северной пчеле" и бывали "письма к приятелю" но они писались не гоголевским стилем. Эпитет "игривый" по отношению к стилю Гоголя употреблен здесь, как и в пародии на "Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича".

Так легко и незаметно стилизация переходит в пародию; и кто поручится, что у Достоевского мало таких необнаруженных (потому что не открытых им самим) пародий? Не пародично ли и приведенное выше место о трех девицах Епанчиных? Быть может, эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского...

Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность.

Если второй план расплывается до общего понятия "стиль", пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией, как это происходит в "Дядюшкином сне". А если второй план, пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт? Тогда, естественно, пародия воспринимается в одном плане, исключительно со стороны ее организации, т. е. как всякое художественное произведение.

Целью этой статьи и является, между прочим, указание не подмеченного до сих пор второго плана для одного из романов Достоевского, указание на пародийность в его "Селе Степанчикове". Пародия в этом случае определенная, второй план ограничен одним произведением; она примыкает к простому типу пародий на "Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем", и остальное может служить иллюстрационным материалом именно для этого типа.

6. <...> Имя Фомы Опискина стало нарицательным ("тип удался") настолько, что его избрал псевдонимом комический писатель из "Сатирикона". Но Фому не совсем разглядели. Он не только плут, не только тартюф, ханжа, притворщик, но "это человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт", по выражению Мизинчикова. Достоевский остался верен себе в контрастном изображении Фомы. Этот плут подчиняет своему влиянию своих врагов (Бахчеева); под его влиянием "Настенька любит читать жития святых и с сокрушением говорит, что обыкновенных добрых дел еще мало, а что надо бы раздать все нищим и быть счастливыми в бедности".

Самолюбие Фомы тоже литературное: "Кто знает, может быть, это безобразно вырастающее самолюбие есть только ложное,

первоначально извращенное чувство собственного достоинства, оскорбленного в первый раз еще, может, в детстве гнетом, бедностью, грязью <...>? Он был когда-то литератором и был огорчен и не признан; а литература способна загубить и не одного Фому Фомича — разумеется, непризнанная". Во всех мелких подробностях выдержан быт Гоголя. Мемуаров о нем к тому времени было мало, но черты Гоголя, позднее выступившие в мемуарах, были, конечно, известны и тогда. Берг вспоминает: "Трудно представить себе более избалованного литератора и с большими претензиями, чем был в то время Гоголь. <...> Московские друзья Гоголя, точнее сказать, приближенные (действительного друга у Гоголя, кажется, не было во всю жизнь), окружали его неслыханным, благоговейным вниманием. Он находил у кого-нибудь из них во всякий свой приезд в Москву все, что нужно для самого спокойного и комфортабельного житья: стол с блюдами, которые он наиболее любил; тихое, уединенное помещение и прислугу, готовую исполнять все его малейшие прихоти.

Достоевский использовал в "Селе Степанчикове" все средства словесной пародии. Пародируется самый словарь "Переписки".

"- О, не ставьте мне монумента! -- кричал Фома, -- не ставьте мне его! Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо, не надо, не надо!"...Словесная пародия сделана здесь необычайно просто: вместо русского "памятник" -- иностранное "монумент". На комическом эффекте иностранных слов, внедренных в текст, основан, как известно, макаронический стих; этим стихом широко пользовался Гейне. В русской прозе этот прием как комический употребляет Гоголь: "Дамы города N. были то, что называют презентабельны", "небольшое инкомодите в виде горошинки на правой ноге" и т.

д. Достоевский чрезвычайно разнообразит этот прием; он встречается у него и без комической окраски, быть может, как

рудимент языкового влияния Карамзина: "мефитический воздух" ("Записки из Мертвого дома"), "инфернальный" и т. д. "Зимние заметки о летних впечатлениях" написаны почти сплошь пародическим жаргоном, причем либо русские слова передаются во французской транскрипции и произношении: un outchitel, la baboulinka, либо французские в русском: эпюзы.

Особенно охотно Достоевский пользуется этим приемом маскировки слов в пародиях; так, в "Бесах" тургеневское "Довольно" - "Merci" Кармазинова. <...>

Тот факт, что пародийность "Села Степанчиково" не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности "Графа Нулина", не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий? Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось. Но и пародия, главный элемент которой в стилистических частностях, будучи оторвана от своего второго плана (который может быть просто забыт), естественно утрачивает пародийность. Это в значительной мере решает вопрос о пародиях как комическом жанре. Комизм -- обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается. Пародия вся -- в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия.

Основные термины:

Приёмы обработки жизненного материала, автоматизация приёма и остраннение, интенсификация и экстенсификация в динамике жанров, литературные эпохи как доминирование определённых жанров.

7. Структурализм в литературоведении — попытка модернизации гуманитарных наук. Значение Пражского лингвистического кружка (Н. Трубецкой, Р. Якобсон). Применение аппарата языкознания к художественному творчеству, попытка унификации гуманитарных наук. Исходные понятия: структура, знак, код, дешифровка; понятия «метаязык», «метатеория», «метанаука». Принципы структурной поэтики: рациональность структуры художественного текста, установка на точность исследования, техника бинарных оппозиций, разграничение вариантов и инварианта. Наследие формальной школы — принцип имманентного анализа.

Тартуская структурно-семиотическая школа, объединение в ней ленинградской и московской традиций, осознание биполярности русской культуры. Знаковая природа искусства и основы семиотики культуры. Понятие модели, искусство как вторичная моделирующая система. Соотношение понятий «знак», «образ-символ», «структура», применимость категории «модель». Знаково-договорной характер ценностей культуры, семиотика как метанаука и как конкретная дисциплина. Понимание искусства как особого языка, лингвистическая ориентация и редукционизм в методологии структурализма. Исключение проблем оценки из компетенции науки и оперирование понятием «художественный текст». Семиотико-коммуникативное направление как самое продуктивное (Р. Барт, Ц. Тодоров, Б. Успенский и др.).

Понятия о «бинарной оппозиции» как основе сюжетики, «код» и «дешифровка», структура жанра и структура аудитории. Использование терминологии кибернетики и теории информации как идеологически нейтральных дисциплин, информационный редукционизм как следствие «овеществляющего» подхода к искусству; внимание преимущественно к синхронии литературы в ущерб диахронии. Требование Р. Барта отыскать единую повествовательную модель (метанарратив), идея «порождающей поэтики». Пафос Ю.М. Лотмана дать литературоведению статус

точной науки, отрицание «интуитивного интерпретаторства» и переход его к проблемам культурологии («Труды по знаковым системам» и «Лекции по типологии культуры»). Структурно-функциональное направление в семиотике, изучение культуры как системы правил и ограничений, явление шаблонизации и деэстетизации в современной массовой культуре. Генеративная поэтика — проект и реальность. Возникновение генеративной поэтики под влиянием генеративной лингвистики конца 1960-х годов и судьба наследия структуралистов.

Свобода от идеологических оценок — основной пафос тартуской семиотики. Механистическая парадигма познания: культура как текст и текст как механизм порождения смысла. Невозможность познать культуру, не находясь в ней. Понимание соцреализма как одной из семиотических систем и как одного из мифов XX века. Московско-Тартуская школа — проявление настроений шестидесятников в науке (связь с «Оттепелью»).

Литература к разделу:

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.

Структурализм: «за» и «против». М. 1972.

Юрий Михайлович Лотман

«КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ»

[Вместо предисловия]

<...> Предмет семиотики — науки о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди (и не только люди, но и животные или машины), — прост. Что может быть проще и знакомее ситуации «я сказал — ты понял»? А между тем именно эта ситуация дает обильные основания для научных размышлений. Каков механизм передачи информации? Что обеспечивает надежность ее передачи? В каких случаях можно в ней сомневаться? И что означает «понимать»? Эти и многие другие вопросы, которые кажутся столь простыми, если

ограничиваться узкой сферой бытового опыта, окажутся вполне серьезными, если приглядеться к ним внимательно. Представим себе, что мы имеем дело с машиной-автоматом, включаемой определенными сигналами. Мы подаем сигналы — машина включается. «Понимает» ли нас машина? В настоящее время установлено, что некоторые животные обмениваются информацией при помощи сигналов, образующих порой весьма сложную систему (этим занимается специальная дисциплина — «зоосемиотика»). Значит, животные друг друга «понимают»? А можем ли мы их «понимать»? Или заставить их «понимать» нас?

Наконец, представим себе случай, пока остающийся достоянием фантастов, но который, возможно, в один прекрасный день сделается реальностью, — контакт с инопланетными разумными существами или другими космическими цивилизациями. Сможем ли мы обмениваться информацией, понимать друг друга? Коллизии непонимания, как правило, оканчиваются трагически. Чтобы не ссылаться на обильные примеры, которые мы находим в истории человечества, укажу на взаимоотношения, которые сложились на Земле между человеком и животным миром. Здесь сразу же возникла коллизия непонимания. Она привела к тому процессу полного истребления животных, который в настоящее время вступает в завершающую стадию.

Было ли оно необходимо? Всегда ли оно диктовалось борьбой за существование? Но ведь там, где мы имеем дело с подлинной борьбой за существование, например с конфликтом между хищниками и травоядными, птицами и насекомыми, почти никогда не происходит истребление одних и полное торжество других — устанавливается некоторое равновесие. Случай «тигры без остатка съели всех травоядных» в природе невозможен — он прежде всего не соответствует интересам тигров как биологического вида.

Истребление животных человеком далеко не всегда диктуется борьбой за существование — очень часто оно есть следствие непонимания намерений и действий животных. Рассуждения о том, что «животные не умеют думать» и, следовательно, «их невозможно понять», «они и сами друг друга не понимают и живут в вечной войне», «самое простое — избавиться от них», не только элементарно невежественны, но и подозрительно напоминают аргументы, на которые ссылались колонизаторы, ведя в прошлом веке истребительные войны против туземцев в Африке, Австралии и Америке. Тот, кто не понимает другого, всегда склонен считать, что тут и понимать нечего, надо истреблять. Но в конфликте человека с животным миром сила оказалась на его стороне. Так ли это будет в случае космических контактов? Не слишком ли здесь велик риск, чтобы к нему относиться легкомысленно? А если это так, то очевидно, что научное исследование сущности понимания может получить некогда совсем не абстрактно-академическое значение.

Но если мы посмотрим внимательно вокруг себя, то убедимся, что не следует ждать космических гостей, чтобы задуматься над этим вопросом. Нас не удивляет тот факт, что мы не понимаем книгу, написанную на языке, которым мы не владеем. Зато мы очень изумляемся (и даже сердимся), когда не понимаем произведение искусства — слишком новое или слишком старое. Л. Толстой не понимал Шекспира и имел смелость в этом признаться. Мы не признаемся, но означает ли это, что мы его понимаем? Понимаем ли мы детей? А что означает понимать себя? Очевидно, что на все эти вопросы (а в решении их заинтересованы и эстетика, и педагогика, и психология, и просто жизненная практика) мы не сможем ответить, пока не определим содержания слова «понимать», пока не превратим его в научный термин.

Во всех случаях, о которых шла речь, мы имели дело с некоторыми системами коммуникаций и передач с их помощью определенной информации. Так выделяется некоторый общий

предмет исследования. Говорим ли мы или пишем на каком-либо языке (эстонском, английском, русском, чешском или любом другом), наблюдаем ли сигнализацию уличных светофоров, читаем роман или смотрим кинофильм, улавливаем сигналы из космоса или дешифруем язык дельфинов, — мы стремимся включиться в некоторую систему коммуникаций и получить передаваемую с ее помощью информацию. Без получения, хранения и передачи информации невозможна жизнь человека — ни познание мира, ни организация человеческого общества. Поэтому очевидно, что сравнительно новая наука, изучающая коммуникативные системы, — семиотика — имеет право на место в семье наук и что место это со временем, видимо, окажется немаловажным.

Семиотика возникла как самостоятельная дисциплина сравнительно недавно, хотя еще в XVII в. английский философ-материалист Дж. Локк очень точно определил сущность и объем семиотики (использовав именно этот термин). Локк писал, говоря о разделении науки: «Следующий раздел можно назвать „семиотика“, или „учение о знаках“». Задача этого раздела, по его мнению, — «рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим». Это определение семиотики до сих пор остается вполне удовлетворительным с научной точки зрения.

Однако долгие годы глубокие идеи Локка не получали развития. Потребовался общий переворот в целом ряде традиционных наук, чтобы произошло рождение семиотики. Наука эта возникла в пятидесятых годах нашего века на скрещении нескольких дисциплин: структурной лингвистики, теории информации, кибернетики и логики (это «гибридное» происхождение привело к тому, что до сих пор предмет и сущность семиотики несколько различно понимаются представителями этих областей науки).

Особенно велика была роль современного языкознания. Это не случайно. Мы уже говорили, что в основе многих семиотических

проблем лежит изучение элементарной коммуникативной ситуации типа «я говорю — ты понимаешь». Но ясно: для того, чтобы это произошло, необходимо, чтобы у нас был общий язык. Языки, на которых говорят народы мира (их называют «естественными языками»), — самая важная, распространенная и хорошо изученная коммуникативная система. Успехи структурной лингвистики в значительной мере определили поэтому исследовательские приемы семиотики.

Однако в дальнейшем было замечено, что по типу естественных языков во многом организованы все знаковые коммуникативные системы, функционирующие в человеческом обществе, будь то система уличных сигналов, азбука Морзе или структура выразительных средств искусства. Понятие языка начало трактоваться расширительно — заговорили о «киноязыке», «языке танца» или определенных типах социального поведения как особых «языках». Всякий раз, когда мы имеем дело с передачей или хранением информации, мы можем ставить вопрос о языке этой информации. Так возникла общая теория коммуникативных систем.

Значительный вклад в нее сделала теория информации. Эта математическая дисциплина зародилась во время второй мировой войны из сравнительно скромных и чисто технических задач: перед инженером Шенноном (США) была поставлена проблема изучения надежности линий связи. Шеннон одновременно разработал математическую теорию, которая позволяла измерять количество информации, условия шифрования и дешифровки текста, вероятность искажений и т. п. Основные понятия теории информации — «канал связи», «код», «сообщение» — оказались чрезвычайно удобными для интерпретации ряда семиотических проблем.

Проблема хранения и передачи информации одновременно оказалась и в центре внимания кибернетики, причем «информация» стала трактоваться здесь более широко, как всякая структурная организация. С этой точки зрения, информация — это

не только то, что я узнал, но и то, что я могу узнать: не прочитанная еще книга, неоткрытая звезда или непроигранная граммофонная пластинка — все равно представляют определенные величины информации. Картина мира, набросанная отцом кибернетики Н. Винером, — это колоссальная битва организации и дезорганизации информации и разрушения («энтропии»). Таким образом, наука о передаче информации для кибернетика оказывается лишь частью его собственной проблематики. Однако известно, что передача информации требует одного неперемennого условия — знака. Понятие знака, которое одновременно разрабатывалось и лингвистами, и математиками, и логиками, стало фундаментальным понятием семиотики, которую не случайно чаще всего называют наукой о знаковых системах.

Английский писатель Дж. Свифт в фантастическом путешествии Гулливера на остров Лапуту описал чудаков-ученых, которые решили заменить слова предметами. Нагруженные разнообразными вещами, тащились они по городу и, вместо того, чтобы произнести слово, протягивали друг другу предметы. Именно в таком положении находилось бы человечество, если бы оно не сделало некогда одного из величайших открытий в своей истории — не изобрело знаков. Знаки заменяют сущности, явления и вещи и позволяют людям обмениваться информацией. Наиболее знакомый и употребимый вид знаков — слова. Однако мы широко пользуемся и другими видами знаков-заменителей. Так, деньги, как показал К. Маркс, являются знаком стоимости общественно необходимого труда, затраченного на производство вещи. Знаки с особенной активностью аккумулируют социальный опыт: ордена и звания, гербы и ритуалы, деньги и обряды — все это знаки, отражающие разные принципы организации человеческого коллектива. Но знаки используются и системами, накапливающими духовный опыт людей. Произведения искусства создают образы реального мира, которые служат накоплению и передаче информации, — эти образы тоже знаки.

Знаки обладают многими интересными свойствами. Так, например, для того, чтобы сдвинуть с места камень, надо приложить определенные усилия, причем по закону сохранения энергии эффект будет равен затраченным усилиям. Теперь представим себе заводской гудок. Энергия, которая потребна для его пуска, ни в коей мере не может быть сравнима с последствиями его действия: остановкой машин огромной мощности, приведением в движение масс рабочих. Знаки обладают способностью энергетически неравноценного воздействия. На этом же основана сила слова. Действие, которое оно производит, не может быть сопоставлено с затратой энергии на его произнесение.

Изучение знаков раскрывает возможности широких практических применений: от проблем лечения недостатков речи и наиболее эффективных способов приобщения слепых к жизни коллектива до машинного перевода, управления автоматическими системами и изобретения методов космического общения.

Особую область представляет собой изучение искусства как знаковой системы. Социальная активность искусства общеизвестна. Знаки, применяемые художниками или писателями, обладают многими чрезвычайно ценными общественными свойствами. Изучение того, как искусство аккумулирует в себе общественно значимую информацию, представляет собой интересную задачу. Не говоря об открывающихся при этом теоретических перспективах, укажу на некоторые — пока еще отдаленные — возможности практического приложения исследований по семиотике искусства. Художественные творения привлекают нас силой эстетического воздействия. Но на них можно взглянуть и с другой, менее привычной стороны: произведения искусства представляют собой чрезвычайно экономные, ёмкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации. Некоторые весьма ценные свойства их уникальны и в других конденсаторах и передатчиках информации, созданных до сих пор человеком, не встречаются. А между тем,

если бы нам были ясны все конструктивные секреты художественного текста, мы могли бы использовать их для решения одной из наиболее острых проблем современной науки — уплотнения информации. Это, конечно, не ограничило бы возможностей художников находить новые пути для искусства — так, знание законов механики не ограничивает конструкторов в поисках новых идей и новых применений. Сейчас уже существует бионика — наука, изучающая конструктивные формы биологического мира с целью использования их в создаваемых человеком механизмах. Не возникнет ли когда-либо «артистика» — наука, изучающая законы художественных конструкций для «прививки» некоторых их свойств системам по передаче и хранению информации?

Но и кроме этих — пока еще фантастических — предположений у семиотики много актуальных задач, исполненных захватывающего научного интереса. Семиотика — молодая наука, наука будущего. Ей предстоят еще многие открытия.

Ю.М. Лотман

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР

Один из распространенных соблазнов для всякого размышляющего над историей и типологией культур и цивилизаций - считать: "Этого не было, значит, этого не могло быть", или, перефразируя: "Это мне неизвестно, значит, это невозможно". Фактически это означает, что тот незначительный, сравнительно с общей неписаной и писаной историей человечества, хронологический пласт, который мы можем изучать по хорошо сохранившимся письменным источникам, принимается за норму исторического процесса, а культура этого периода - за стандарт человеческой культуры.

Остановимся на одном примере. Вся известная европейской науке культура основана на письменности. Представить себе развитую бесписьменную культуру (и любую развитую бесписьменную цивилизацию вообще) - а представлять себе и то и другое мы привыкли, лишь непроизвольно вызывая в своем сознании образы знакомых нам культур и цивилизаций, - невозможно. Не так давно два видных математика высказали мысль о том, что, поскольку глобальное развитие письменности сделалось возможным лишь с изобретением бумаги, весь "добумажный" период истории культуры представляет собой сплошную позднюю фальсификацию. Не имеет смысла оспаривать это парадоксальное утверждение, но стоит обратить внимание на него как на яркий пример экстраполяции здравого смысла в неизведанные области. Привычное объявляется единственно возможным.

Связь существования развитой цивилизации, классового общества, разделения труда и обусловленного ими высокого уровня общественных работ, строительной, ирригационной и т.п. техники с существованием письменности представляется настолько естественной, что альтернативные возможности отвергаются априорно. Можно было бы, опираясь на огромный, реально данный нам материал, признать эту связь универсальным законом культуры, если бы не загадочный феномен южноамериканских доинкских цивилизаций.

Накопленные археологией свидетельства рисуют поистине удивительное зрелище. Перед нами - тысячелетняя картина ряда сменяющих друг друга цивилизаций, создававших мощные строительные сооружения и ирригационные системы, воздвигавших города и огромных каменных идолов, имевших развитое ремесло: гончарное, ткаческое, металлургическое, более того, создававших, без всякого сомнения, сложные системы символов... и не оставивших никаких следов наличия письменности. Факт этот остается до сих пор необъяснимым парадоксом. Выдвигавшееся иногда предположение о том, что

письменность была уничтожена пришельцами-завоевателями - сначала инками, а потом испанцами, - не представляется убедительным: каменные памятники, надгробия, неразграбленные и сохранившиеся в первозданном виде захоронения, гончарная посуда и другие предметы утвари донесли бы до нас какие-нибудь следы письменности, если бы она была. Исторический опыт показывает, что бесследное уничтожение в таких масштабах не под силу никакому завоевателю. Остается предположить, что письменности не было.

Не будем связывать себя априорным "такое невозможно", а попытаемся вообразить (ибо иных опор у нас нет), какой должна была бы быть такая цивилизация, если бы она действительно существовала.

Письменность — форма памяти. Подобно тому как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти. К ним следует отнести и письменность. Однако является ли письменность первой и, что самое главное, единственно возможной формой коллективной памяти? Ответ на этот вопрос следует искать исходя из представления о том, что формы памяти произведены от того, что считается подлежащим запоминанию, а это последнее зависит от структуры и ориентации данной цивилизации.

Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, т.е. события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно

умножает число текстов; право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело именно с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература.

Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая "случаи" и "происшествия".

Для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а какой был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание к времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история - один из побочных результатов возникновения письменности.

Но представим себе возможность другого типа памяти - стремление сохранить сведения о порядке, а не о его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. Представим себе, что, например, наблюдая спортивное состязание, мы не будем считать существенным, кто победил и какие непредвиденные обстоятельства сопровождали это событие, а сосредоточим усилия на другом - сохранении для потомков сведений о том, как и в какое время проводятся соревнования. Здесь на первый план выступают не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай, этот порядок фиксирующий, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти.

Культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы - природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения - и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены. Связь с ритуалом и

вообще характерная для таких культур сакрализация памяти заставляют наблюдателей, воспитанных на европейской традиции, отождествлять эти урочища с местами отправления религиозного культа в привычных для нас наполнениях этого понятия. Сосредоточив внимание на действительно присутствующей здесь сакральной функции, наблюдатель склонен не замечать регулирующей и управляющей функции комплекса: мнемонический (сакральный) символ — обряд.

Между тем, связанные с этим комплексом действия сохраняют для коллектива память о тех поступках, представлениях и эмоциях, которые соответствуют данной ситуации. Поэтому, не зная ритуалов, не учитывая огромного числа календарных и иных законов (например, длины и направления тени, отбрасываемой данным деревом или данным сооружением, или обилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и др.), мы не можем судить о функции сохранившихся сооружений. При этом следует иметь в виду, что если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура — на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют предсказания, гадания и пророчества. Урочища и святилища - не только место совершения ритуалов, хранящих память о иконах и обычаях, но и места гаданий и предсказаний. В этом отношении принесение жертвы — футурологический эксперимент, ибо око всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора.

Ошибочно было бы думать, что цивилизация такого типа живет в условиях "информационного голода", поскольку все поступки людей якобы фатально предопределены ритуалом и обычаями. Такое общество просто не могло бы существовать. Члены "бесписьменного" коллектива ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это делают многие

бесписьменные народы, обращаясь к гадалцам или колдунам. По сути дела, необходимость "посоветоваться" (с врачом, адвокатом, старшим) представляет собой рудимент той же традиции. Этой традиции противостоит кантовский идеал человека, который сам решает, как ему мыслить и действовать. Кант писал: "Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого <... > Ведь так удобно быть несовершеннолетним! Если у меня есть книга, мыслящая за меня, если у меня есть духовный пастырь, совесть которого может заменить мою, и врач, предписывающий мне такой-то образ жизни, и т.п., то мне нечего и утруждать себя".

Бесписьменная культура с ее ориентацией на приметы, гадания и оракулов переносит выбор поведен во внеличностную область. Поэтому идеальным человеком считается тот, кто умеет понимать и правильно истолковывать предвещения, а в осуществлении их не знает колебаний, действует открыто и не скрывает своих намерений. В противоположность этому культура, ориентированная на способность человека самому выбирать стратегию своего поведения, требует благоразумия, осторожности, осмотрительности и скрытности, поскольку каждое событие рассматривается как "случившееся в первый раз". Любопытный пример находим в сообщении В. Тэрнера о гаданиях у центральноафриканских народов, в частности у ндебу. Гадание производится путем встряхивания корзины, в которой находятся специальные ритуальные фигурки, и оценки окончательного их расположения. Каждая фигурка имеет определенный символический смысл, и та или иная из них, оказавшись наверху, играет определенную роль в предсказании будущего. Тэрнер пишет: "Вторая фигурка, которой мы займемся, называется Chamutang'a. Она изображает мужчину, сидящего съездившись, подперши подбородок руками и опираясь локтями на колени. Chamutang'a означает нерешительного, непостоянного человека

<...> Chamutang'a означает также: "человек, от которого не знаешь, что ожидать". Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скаречничает. Иногда он без всякой видимой причины неумеренно хохочет в обществе, а иногда не проронит ни слова. Никто не предугадает, когда он впадет в гнев, а когда не выкажет ни малейших признаков раздражения. Судьбу любят, когда поведение человека предсказуемо...

Дмитрий Сергеевич Лихачев
ЕЩЁ РАЗ О ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ
(ЗАМЕТКИ И СООБРАЖЕНИЯ)

<...> Филология, в точности и объективности которой не сомневались в эпоху Ренессанса, в XIX и XX столетиях оказалась в кризисном положении; особенно литературоведение — его перестали считать точной наукой, а некоторые даже вообще наукой, ибо применение математики оказалось здесь крайне ограничено. <...> Понимание идеи произведения, его содержания, характера персонажей чаще всего неточно, допускает субъективизм, заранее как бы заложенный в самом замысле. Сколько существует, например, различных толкований «Гамлета» (пишутся даже продолжения - "Розенкранц и Гильденстерн"). Шекспир совсем не ожидал, вероятно, как разнообразно и глубоко будут пониматься его произведения. <...> Однако все же в какой-то своей части литературоведение обязано быть точным. И эта точность в литературоведении существует. В каких же своих частях литературоведение точно?

Литературоведение — комплекс различных дисциплин, специальных и общих. Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археографией, историографией изучения литературы, литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая

наука). Особая область науки - сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста. <...> Литературная наука, занимающаяся осмыслением литературных произведений, творчества, целых эпох в истории литературы, как бы окружена своеобразной жесткой скорлупой - зоной точности. Эта "зона точности" оформляет и удерживает центральную, менее точную, сферу общих суждений.

<...> А как быть все-таки с неизбежностью субъективности в интерпретации произведения? Как быть с тем непреложным фактом, что любое толкование произведения искусства, если это только настоящее произведение искусства, не может претендовать быть окончательным? Осознанная субъективность становится в какой-то мере объективным фактом. <...> Наиболее точные литературоведческие дисциплины - они же и наиболее специальные. Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин; в виде некоей "розы", в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая "роза" дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

<...> Подводя итоги, можно было бы сказать так: литературоведение решает крупные и широкие проблемы, но доказательную силу эти решения и ответы приобретают от узких, специальных дисциплин, от скрупулезных мелких наблюдений, из "пограничных" наук и специальных дисциплин.

Основные термины:

Знак, код, дешифровка, бинарные оппозиции, текст как механизм, порождающий смысл, структура аудитории.

8. **Постструктурализм** — самокритика или ревизия структурализма и самосознание литературного постмодернизма, реакция на позитивизм, прогрессизм и, шире, попытка развенчать все мифы и утопии. Мнение об «умирании искусства» в XX века: Н. Бердяев, В. Вейдле и др. Релятивизм и скептицизм — мировоззренческая основа постструктурализма; «постмодернистская чувственность» и реализация ее в теоретической рефлексии. Боязнь «вездесущей метафизики», негативное отношение к культурной цельности, завершенности. Уподобление сознания современного человека хаотической сумме текстов. Отождествление воли к знанию с волей к власти (и неволей для кого-то). Осуждение универсальных концепций культуры как масок догматизма и «ереси парафразы», отрицание смысла истории. Тотальное сомнение во всех официальных идеологиях как проявлении «информационного империализма», во имя прекращения отношений господства и подчинения. Критика всех форм теоретизирования как самообмана, или «шизофренического дискурса», или насилия в толковании прежде созданных смыслов; сомнения в «эписистеме» (системе знания) и «эпистемологическая неуверенность» как нормальная позиция исследователя. Идея децентрации структуры, отрицание ценностной иерархии и повышенный интерес к аутсайдерам современной культуры, ко всему маргинальному в ней, преимущественное внимание к противоречиям в тексте.

Постструктурализм во французском литературоведении: Ю. Кристева о «революции поэтического языка», понятие «интертекстуальности», его отличие от диалогизма М. Бахтина. Связь категории «интертекстуальность» с доктриной «смерти автора». Разделение понятий «произведение» и «текст» в работах Р. Барта, идеи нового метода в нарратологии. Критика

логоцентрической культуры в работах Ж. Дерриды, отказ от научной строгости и доказательности, игровое отношение к смыслу слова. Возникновение термина «деконструкция» в работах Ж. Лакана и Ж. Дерриды. М. Фуко, Ю. Кристева – критики цивилизации, практики деконструкции антигуманной культуры. «Знакоборчество» Ж. Дерриды, борьба с «классическим» структурализмом как насильственно упорядочивающим хаос смыслов и знаков, отрицание категории функциональности в отношении к знаку как носителю истины (цивилизация как система пустых знаков), учение о свободе читателя в толковании–творчестве. Констатация «смерти автора» и умирания искусства.

Деконструктивизм в американском литературоведении и его задачи: признание равноправности взаимоисключающих прочтений, внимание к внутренней противоречивости текста, произвольная игра интертекстом, выявление внутренних противоречий текста, обнаружение скрытых смыслов, отрицание истинности (адекватности, правильности) в интерпретации текста. Идея относительности и ошибочности любой критики как метатекста (П. де Ман).

«Аполлоновское» и «дионисийское» течения в искусстве XX века; воля к завершению и поэтизация хаоса. Постмодернистское отношение к художественной цельности как фальши и духовному насилию. Несовместимость деконструктивизма с традиционным религиозным мироотношением.

Феминистская критика на Западе с ее отрицанием «мужского империализма» как наследия патриархата. Разрушение логоцентризма как попытка ликвидации культурного наследия (аналог футуризма).

Литература к разделу:

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1991.(Ст.: Критика и истина, Смерть автора).

Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988.

Фуко М. Что такое автор? // Современная литературная теория. М., 2004. Современная литературная теория. М., 2004.

Мишель Фуко ЧТО ТАКОЕ АВТОР?

<...> Прежде всего, можно сказать, что литература сегодня освободилась от требования что-то выражать. Теперь литература ориентируется только на саму себя, но не замыкается на себе; литературное творчество отождествилось с собственной раскрывшейся сущностью. Оно стало игрой знаков, организованных не столько по обозначаемому содержанию, сколько по природе обозначающего. Литературное творчество раскрывается как игра, неизменно нарушающая собственные правила и выходящая за пределы. Цель литературного творчества не в том, чтобы обнажить или подчеркнуть сам процесс создания произведения, и не в том, чтобы запечатлеть субъект средствами языка; скорее, эта цель в том, чтобы создать некое пространство, в котором постоянно растворяется пишущий субъект.

Вторая тема – взаимоотношения между литературным творчеством и смертью – еще более знакома. Произошел подрыв старой традиции, образцом которой может служить греческий эпос и которая призвана была обессмертить героя: если герой и желал умереть молодым, то для того, чтобы его жизнь, освященная и возвеличенная смертью, обрела бессмертие; само повествование искупало эту смерть. В арабской традиции, например, в «Тысяче и одной ночи», избежать смерти можно иначе: можно говорить всю ночь до утра с тем, чтобы отвести смерть, чтобы отложить день расплаты, который заставит рассказчика умолкнуть. Повествование Шехерезады – это

еженощно возобновляемая попытка удержать смерть вне круга жизни.

<...> Все это случилось не вчера; критика и философия давно отметили исчезновение – или смерть – автора. Но последствия этого открытия недостаточно осмыслены, да и значение его не вполне оценено. Некоторые понятия, призванные отменить привилегированное положение автора, на деле сохраняют его привилегии и не дают возможности осознать подлинное значение его исчезновения. Я рассмотрю два таких понятия, оба они крайне важны на сегодняшний день.

Первое — это концепция «произведения». Хорошо известна позиция, согласно которой в задачу критики не входят: выявление связи автора с его произведением, воспроизведение содержащейся в нем мысли или переживания. Скорее задача критики видится в том, чтобы анализировать произведение через его структуру, строение, через его внутреннюю форму, через игру его внутренних взаимосвязей. Тут возникают вопросы: «Что есть произведение? Что это за странное единство, которое мы называем «произведением»? Из каких элементов оно состоит? Разве это не то, что написано писателем?» И сразу появляются сложности. Если человек не был профессиональным писателем, можно ли сказать, что все им написанное, сказанное, сохранившееся в его архиве, все его высказывания, донесенные до нас мемуаристами, есть его «произведения»? Когда маркиза де Сада не считали писателем, каков был статус его рукописей? Были ли они просто бумагой, на которую он беспрерывно изливал свои фантазии во время заточения?

<...> Другая концепция, которая не дает нам вполне осознать значение факта исчезновения автора, затушевывает момент его устранения и исподволь продлевает существование автора, – это концепция письма (*ucriture*). Последовательное использование этого понятия должно дать нам возможность обойтись без всяких отсылок к автору и объяснить его недавнее исчезновение.

Концепция письма в современном употреблении не рассматривает ни акт написания, ни процесс обозначения смыслов, которые кто-либо желает выразить. В ней мы пытаемся с гигантским напряжением представить себе самые общие условия существования любого текста, пространство, в котором он распространяется, и время, в котором он разворачивается. <...> Похоже, что имя автора, в отличие от прочих имен собственных, не переходит из внутреннего плана дискурса во внешнюю реальность, не относится к живому человеку, чье имя стало именем автора; наоборот, имя автора всегда отмечает границы произведения, характеризует способы его существования. В имени автора проявляется возникновение определенного дискурсивного набора, оно обозначает положение данного дискурса в обществе и в культуре.

<...> Но образ автора — не просто реконструкция, производимая на основе текста, данного как пассивный материал. Текст всегда содержит некоторое количество знаков, относящихся к автору. Это знаки, хорошо знакомые грамматикам, — личные местоимения, наречия места и времени и спряжение глаголов. Эти элементы играют одну роль в дискурсах, где образ автора присутствует, и другую — в его отсутствие. Если в дискурсе нет образа автора, они указывают на реального говорящего и на пространственно-временную ситуацию его дискурса. А в первом случае их роль сложнее и разнообразней. Всем известно, что в романе с повествованием от первого лица ни лицо местоимения, ни настоящее время не относятся к создателю романа и к моменту работы над ним, но скорее к его alter ego, которое может находиться на разной дистанции от автора, и часто сам характер этого «второго я» меняется в процессе работы. Одинаково ошибочно приравнивать образ автора и к биографическому автору, и к вымышленному повествователю; образ автора существует в зоре между двумя последними, в разделяющей их дистанции.

<...> В заключение я хотел бы вновь подчеркнуть причины, которые заставляют меня придавать значение всему здесь сказанному.

Во-первых, это причины теоретические. С одной стороны, исследования в обозначенном направлении могут дать подход к построению типологии дискурса. Мне представляется, по крайней мере с первого взгляда, что такая типология не может базироваться исключительно на грамматических свойствах, формальных структурах и объектах дискурса. Более вероятно, что существуют некие черты и взаимоотношения, свойственные только дискурсу, несводимые к правилам грамматики и логики, и именно их следует использовать для разграничения основных категорий дискурса. Отношение (или отсутствие отношений) к фигуре автора, разнообразные формы этих отношений очень наглядно составляют одно из таких специфических свойств дискурса.

С другой стороны, я полагаю, что эта работа может служить введением в историческое изучение дискурса. Возможно, пришла пора изучать дискурсы не только с точки зрения их экспрессивной ценности и формальной стороны, но в зависимости от способов их существования. Способы распространения, бытования, установления ценностного статуса, атрибуции и присвоения дискурсов варьируются от культуры к культуре и трансформируются в рамках каждой культуры. Их зависимость от общественных отношений может быть, как мне представляется, скорее понята через проблему авторства, чем через темы и понятия, задействованные в данном дискурсе, которые он приводит в движение.

<...> Все дискурсы, вне зависимости от их статуса, формы, ценности, будут развиваться под аккомпанемент безличного шепота. Перестанут звучать столь долго перефразировавшиеся вопросы: «Кто это сказал? В самом деле он или кто-то другой? Насколько достоверно и оригинально это высказывание? Что

именно из его внутреннего «я» выразилось в его дискурсе?». Им на смену придут другие вопросы: «Каков способ существования этого дискурса? Где этот дискурс использовался, каковы способы его распространения, кем он может быть присвоен? Где именно в нем могут размещаться его возможные субъекты? Кто берет на себя разные функции субъекта?». И за всеми этими вопросами неизменно будет звучать нота безразличия: «какая разница, кто говорит?».

Жак Деррида **ПИСЬМО ЯПОНСКОМУ ДРУГУ**

Дорогой профессор Идзуцу!

<...> После нашей встречи я пообещал вам несколько своих соображений — схематичных и предварительных — относительно слова "деконструкция". В общем и целом, речь шла о неких пролегоменах для возможного перевода этого слова на японский. И потому — о попытке дать хотя бы негативное определение тех значений и коннотаций, которых следовало бы избежать, если возможно. Вопрос, стало быть, заключается в том, чем деконструкция не является или не должна бы являться. Я выделяю эти слова ("возможно" и "должна бы"). Ведь если мы можем предвосхитить трудности перевода (а вопрос деконструкции от начала до конца есть также вопрос перевода и языка понятий, понятийного корпуса так называемой "западной" метафизики), не следовало бы начинать с предложения о том, что во французском слово "деконструкция" адекватно какому-то ясному и недвусмысленному значению, — это было бы наивно. Уже в "моем" языке налицо темная проблема перевода от того, что в том или ином случае, может подразумеваться под этим словом, к самому словоупотреблению, ресурсам этого слова. И уже теперь ясно, что и в самом французском вещи меняются от одного контекста к другому. Более того, в немецкой, английской и

прежде всего американской среде то же самое слово уже привязано к весьма различающимся аффективным или патетическим коннотациям, инфлексиям, значениям.

Когда я избрал это слово — или когда оно привлекло к себе мое внимание (мне кажется, это случилось в книге "О грамматологии"), - я не думал, что за ним признают столь неоспоримо центральную роль в интересовавшем меня тогда дискурсе. Среди прочего, я пытался перевести приспособить для своей цели хайдеггеровские слова *Destruktion* и *Abbau*. Оба обозначали в данном контексте некую операцию, применяющуюся к традиционной структуре или архитектуре основных понятий западной онтологии или метафизики. Но во французском термин "*destruction*" слишком очевидно предполагал какую-то аннигиляцию, негативную редукцию, стоящую, возможно, ближе к ницшевскому "разрушению", чем к его хайдеггеровскому толкованию или предлагавшемуся мной. типу прочтения. Итак, я отодвинул его в сторону. Помню, что я стал искать подтверждений тому, что это слово, "деконструкция" (пришедшее ко мне с виду совершенно спонтанно), — действительно есть во французском. Я его обнаружил в словаре Литтре. Грамматическое, лингвистическое или риторическое значения оказались там связанными с неким "машинным" значением. Эта связь показалась мне весьма удачной, весьма удачно приспособленной для того, что я хотел высказать хотя бы намеком. Позвольте же мне процитировать несколько статей из Литтре. "Деконструкция. Действие по деконструированию. Термин грамматики. Приведенные в беспорядок конструкции слов в предложении. "О деконструкции, обыкновенно называемой конструкцией", Лемар, О способе понимания языков, гл. 17, в "Курсе латинского языка". Деконструировать: 1. Разбирать целое на части. Деконструировать машину, чтобы транспортировать ее в другое место. 2. Термин грамматики <...> Деконструировать стихи: уподоблять их путем упразднения размера прозе. В абсолютном значении: "В методе априорных предложений

начинают с перевода, и одно из его преимуществ состоит в том, что никогда нет нужды деконструировать", Лемар, там же. 3. Деконструироваться ... Терять свою конструкцию. "Современные знания свидетельствуют о том, что в стране неподвижного Востока язык, достигший своего совершенства, сам собой деконструируется или видоизменяется в силу одного лишь закона изменения, по природе свойственного человеческому духу", Виймен, "Предисловие к Словарю Академии".

Естественно, все это понадобится перевести на японский, — и это лишь отодвинет решение проблемы. Само собой разумеется, что, если все эти перечисленные в Литтре значения интересовали меня, своей близостью к тому, что я "хотел-сказать", они все же затрагивали — метафорически, если угодно, — лишь некие модели или области смысла, а не тотальность всего того, что может подразумевать деконструкция в своем наиболее радикальном устремлении. Она не ограничивается ни лингвистическо-грамматической моделью, ни даже моделью семантической, еще меньше — моделью машинной. Сами эти модели должны были быть подвергнуты деконструкторскому вопрошению. Правда состоит в том, что впоследствии эти "модели" встали у истоков многочисленных недопониманий относительно понятия и слова "деконструкция", которые попытались свести к этим моделям. <...> Вот почему, - в первую очередь в Соединенных Штатах - тему деконструкции связали с "постструктурализмом" (слово, неизвестное во Франции, кроме тех случаев, когда оно "возвращается" из Соединенных Штатов). Но разобрать, разложить, расслоить структуры (в извечном смысле, более историчное движение, нежели движение "структуралистское", которое тем самым ставилось под вопрос) — это не была какая-то негативная операция, Скорее, чем разрушить, надлежало так же и понять, как некий ансамбль был сконструирован, реконструировать его для этого. Однако сгладить негативную видимость было и все еще остается тем более сложным делом, что она дает вычитать себя в самой грамматике

этого слова (де-), хотя здесь могла бы подразумеваться скорее какая-то генеалогическая деривация, чем разрушение. Вот почему это слово, во всяком случае само по себе, никогда не казалось мне удовлетворительным (но что это за слово?); и оно всегда должно обводиться каким-то дискурсом. Сложно было сгладить эту видимость еще и потому, что в деконструкторской работе я должен был, как я делаю это и здесь, множить разного рода предостережения, в конце концов — отодвигать в сторону все традиционные философские понятия, чтобы в то же время вновь утверждать необходимость прибегать к ним. по крайней мере, после того как они были перечеркнуты. Поэтому было высказано излишне поспешное мнение, что то был род негативной геологии (это было ни истинно, ни ложно, но здесь я не стану вдаваться в обсуждение этого).

В любом случае, несмотря на видимость, деконструкция не есть ни анализ, ни критика, и перевод должен это учитывать. Это не анализ в особенности потому, что демонтаж какой-то структуры не является регрессией к простому элементу, некоему неразложимому истоку. Эти ценности, равно как и анализ, сами суть некие философы, подлежащие деконструкции. Это также и не критика, в общепринятом или же кантовском смысле. Инстанция *Krinein* или *Krisis*"a (решения, выбора, суждения, распознавания) сама есть, как, впрочем, и весь аппарат трансцендентальной критики, одна из существенных "тем" или "объектов" деконструкции.

То же самое я сказал бы и о методе. Деконструкция не является каким-то методом и не может быть трансформирована в метод. Особенно тогда, когда в этом слове подчеркивается процедурное или техническое значение. Правда, в некоторых кругах (университетских или же культурных — я в особенности имею в виду Соединенные Штаты) техническая и методологическая "метафора", которая как будто с необходимостью привязана к самому слову "деконструкция", смогла соблазнить или сбить с

толку кое-кого. Отсюда — та самая дискуссия, которая развилась в этих самых кругах: может ли деконструкция стать некоей методологией чтения и интерпретации? Может ли она, таким образом, дать себя вновь узурпировать и одомашнить академическим институтам? Но недостаточно сказать, что деконструкция не сумела бы свелась к какой-то методологической инструментальности, набору транспонируемых правил и процедур. Недостаточно сказать, что каждое "событие" деконструкции остается единичным или, во всяком случае, как можно более близким к чему-то вроде идиомы или сигнатуры. Надлежало бы также уточнить, что деконструкция не есть даже некий акт или операция. И не только потому, что в ней налицо нечто от "пассивности" или "терпения" (пассивнее, чем пассивность, сказал бы Бланшо, чем пассивность, противопоставляемая активности). Не только потому, что она не принадлежит к какому-то субъекту, индивидуальному или коллективному, который владел бы инициативой и применял бы ее к тому или иному объекту, теме, тексту и т.д. Деконструкция имеет место, это некое событие, которое не дожидается размышления, сознания или организации субъекта — ни даже современности. Это деконструируется. И это здесь — вовсе не нечто безличное, которое можно было бы противопоставить какой-то экологической субъективности. Это о деконструкции (Литтре говорил: "деконструироваться... терять свою конструкцию"). И вся загадка заключается в этом "-ся" в "деконструироваться", которое не есть возвратность какого-то Я или сознания. Я замечаю, дорогой Друг, что, пытаясь прояснить одно слово с целью помочь его переводу, я тем самым лишь умножаю трудности: невозможная "задача переводчика" (Беньямин) — вот что также означает "деконструкция".

Если деконструкция имеет место повсюду, где имеет место это, где налицо нечто (и это, таким образом, не ограничивается смыслом или текстом — в расхожем и книжном смысле этого последнего слова), остается помыслить, что же происходит

сегодня, в нашем мире и кашей "современности", в тот момент, когда деконструкция становится неким мотивом, со своим словом, своими излюбленными темами, своей мобильной стратегией и т.д. Я не могу сформулировать какой-то простой ответ на этот вопрос. Все мои усилия — это усилия, направленные на то, чтобы разобраться с этим необъятным вопросом. Они суть его скромные симптомы, так же как и попытки интерпретации. Я не смею даже сказать, следуя одной хайдеггеровской схеме, что мы находимся в "эпохе" бытия-в-деконструкции, какого-то бытия-в-деконструкции, которое якобы одновременно проявляется и скрывается в других эпохах. Эта идея "эпохи" и в особенности идея сбора судьбы бытия, единства его назначения или отправления (Schicken, Geschik) никогда не может дать место для какой-то уверенности.

Если быть крайне схематичным, я бы сказал, что трудность определить и, стало быть, также и перевести слово "деконструкция" основывается на том, что все предикаты, все определяющие понятия, все лексические значения и даже синтаксические артикуляции, которые в какой-то момент кажутся готовыми к этому определению и этому определению и этому переводу, также деконструированы или деконструируемы — прямо или косвенно и т. д. И это применимо для слова, самого единства слова "деконструкция", как и всякого слова вообще. В "О грамматологии" под вопрос было поставлено единство "слово", а также все привилегии, обычно за ним признаваемые, прежде всего в его номинальной форме. Итак, лишь дискурс или, точнее, письмо может восполнить эту неспособность слова удовлетворить "мысли". Всякое предложение типа "деконструкция есть X" или "деконструкция не есть X" априори не обладает правильностью, скажем — оно по меньшей мере ложно. Вы знаете, что одной из главных целей того, что зовется в текстах "деконструкцией", как раз и является делимитация онтологии, и в первую очередь — этого третьего лица настоящего времени изъявительного наклонения: S est P. Слово "деконструкция", как и всякое другое,

черпает свою значимость лишь в своей записи -в цепочку его возможных субститутов — того, что так спокойно называют "контекстом". Для меня, для того, что я пытался и все еще пытаюсь писать, оно представляло интерес лишь в известном контексте, в котором оно замещает и позволяет себя определять стольким другим словам, например "письмо", "след", "differance", "supplement", "гимен", "фармакон", "грань", "почин", "парергон" и т.д. По определению, этот лист не может быть закрытым, и я привел лишь слова — что недостаточно и только экономично. На деле следовало бы привести какие-то предложения и цепочки предложений, в свою очередь определяющие в известных моих текстах эти слова.

Чем деконструкция не является? — да всем! Что такое деконструкция? — да ничто! Я не думаю, по всем этим причинам, что это — какое-то удачное слово (*bon mot*). Оно, в первую очередь, не красиво. Оно, конечно, оказало некоторые услуги в некоей строго определенной ситуации. Чтобы узнать, что заставило включить данное слово в цепочку возможных субститутов, несмотря на его существенное несовершенство, следовало бы проанализировать и деконструировать такую "строго определенную ситуацию". Это трудно, и не здесь я это сделаю. Еще лишь несколько замечаний, поскольку письмо оказалось слишком длинным. Я не думаю, что перевод есть некое вторичное и производное событие по отношению к исходному языку или тексту. И, как я только что сказал, "деконструкция" — это слово, по сути своей замещаемое в цепочке субститутов, что также может быть проделано и от одного языка к другому. Шанс для "деконструкции" — это чтобы в японском оказалось или открылось какое-то другое слово (то же самое и другое), чтобы высказать ту же самую вещь (ту же самую и другую), чтобы говорить о деконструкции и увлечь ее в иное место, написать и переписать ее. В слове, которое оказалось бы и более красивым. Когда я говорю об этом написании другого, которое окажется

более красивым, я, очевидно, понимаю перевод как риск и шанс поэмы. Как перевести "поэму", какую-то "поэму"?

Пол де Ман

СОПРОТИВЛЕНИЕ ТЕОРИИ

<...> Литературная теория возникла, когда подход к литературному произведению перестал основываться на внелингвистических, т.е. исторических и эстетических критериях, или, яснее выражаясь, когда внимание сместилось от смысла и ценности произведения к процессу их возникновения и восприятия, еще до того момента, когда смысл и ценность нашли определения. Подразумевается, что установление смысла и ценности произведения – процесс проблематичный, требующий автономной дисциплины критического исследования, которая рассматривала бы возможность и статус процедуры выявления смысла произведения. История литературы, даже в самом далеком от позитивизма варианте, остается историей интерпретаций, сама возможность которых не подвергается сомнению. Вопрос о взаимоотношениях эстетики и смысла сложнее, потому что эстетика по видимости имеет дело с эффектом смысла, а не с его содержанием. <...> Литература есть не утверждение, а уничтожение эстетических категорий. Одно из следствий этого факта: хотя традиционно мы привыкли читать литературу по аналогии с пластическими искусствами и музыкой, пришла пора осознать необходимость неперцептуального, лингвистического момента в живописи и музыке и научиться читать картины, а не воображать их значение.

<...> Однако вполне вероятно, что становление литературной теории излишне скованно сложностью ее задач и заставляет испытывать тревогу за ее статус научной дисциплины. Соппротивление может быть органичным, встроенным элементом ее дискурса – положение дел, немыслимое в естественных науках,

да и в науках общественных о нем не говорят. Другими словами, вполне возможно, что полемическое неприятие, систематическое непонимание и представление теории в ложном свете, вся эта набившая оскомину критика не по существу, – все это могут быть вытесненные симптомы сопротивления, заложенного в самой теории. <...> Сопротивление теории есть сопротивление использованию языка о языке. Таким образом, это сопротивление языку как таковому, или неприятие возможности того, что язык содержит функции, несводимые к интуиции. Но не слишком ли легко мы полагаем, что, говоря о «языке», мы знаем, о чем говорим, ведь «язык», возможно, самое богатое определениями из всех слов языка, самое ускользающее от определений, самое испорченное и опасное слово. Даже если рассматривать его на безопасном расстоянии от теории, в реальной истории «языка» – не как концепции, а как практической задачи, которую решает каждый человек, – мы сразу же столкнемся с множеством теоретических загадок.

<...> Этот вывод дает возможность более системного описания сцены современной теории. На ней царит возросшее внимание к чтению как к теоретической проблеме, или, как иногда ошибочно выражаются, к рецепции, а не к производству текстов. В этой области состоялись самые плодотворные международные дискуссии, здесь идет самый интересный диалог между литературной теорией и другими дисциплинами: искусствознанием, лингвистикой, философией и общественными науками.

<...> С точки зрения теории, риторическое чтение – самая гибкая и диалектическая модель, которая может сделать ненужными все прочие модели, и она может по совести утверждать, что содержит в себе все остальные дефектные модели чтения – «отказ от чтения», референциальную, семиотическую, грамматическую, модель чтения как речевого акта, логическую, словом, все возможные. Риторическое чтение одновременно теоретично и нетеоретично, это всестороннее обоснование

невозможности теорий. Но в той мере, в какой оно теоретично (т.е. ему можно научить, оно поддается обобщению и систематизации), риторическое чтение сопротивляется интерпретациям, которые само же и предлагает. Ничто не может преодолеть сопротивление теории, потому что теория сама и есть сопротивление. Чем возвышенной её цели и изощрённой методы, тем менее она возможна. И все же литературной теории не грозит опасность исчезновения; она не может не процветать, и чем больше сопротивление ей, тем больше она расцветает, потому что она говорит на языке самосопротивления. Неразрешимым остается только, означает ли это цветение, эта активность, ее триумф или ее падение.

Жан Бодрийяр

СИМУЛЯКРЫ И СИМУЛЯЦИЯ

Абстракция сегодня - это не абстракция карты, копии, зеркала или концепта. Симуляция - это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она - порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального. Территория больше не предшествует карте и не переживает ее.

<...> Вся западная вера и аутентичность делали ставку на репрезентацию: на то, что знак способен отражать сокровенный смысл, что он способен обмениваться на смысл, и то, что существует нечто, что делает этот обмен возможным, гарантирует его адекватность - это, разумеется, Бог. Но что, если и самого Бога можно симулировать, то есть свести к знакам, удостоверяющим его существование? Тогда вся система теряет точку опоры, она сама становится не более чем гигантским симулякром – не тем, что вовсе оторвано от реальности, а тем, что уже никогда не обменивается на реальное, а обменивается на самое себя, в непрерывном круговороте без референции и предела.

<...> Под сомнение ставится весь традиционный мир каузальности: метод перспективный и детерминистский, "активный" и критический, метод аналитический – различие между причиной и следствием, между активным и пассивным, между субъектом и объектом, между целью и средствами. Именно исходя из этого можно сказать: телевидение наблюдает за нами, телевидение отчуждает нас, телевидение манипулирует нами, телевидение информирует нас... Мы остаемся во всем этом заложниками аналитической концепции СМИ, концепции активного и эффективного внешнего агента, концепции "перспективной" информации, в которой точкой схода является горизонт реального и смысла.

<...> До тех пор, пока протезы прежнего индустриального "золотого века" оставались механическими, они еще старались обращать внимание на тело и, изменяя его образ, сами были при этом обратимо задействованы в метаболизме воображаемого мира, так что этот технологический метаболизм был составной частью образа тела.

Но когда имитация достигает точки невозврата, т. е. когда протез углубляется, проникает, просачивается внутрь неведомой микромолекулярной сердцевины тела, когда он вынуждает тело признать себя, протез, "изначальной" моделью, уничтожая при этом все возможные символические окольные пути, которые могут возникнуть впоследствии, так что любое тело становится не чем иным, как незыблемым повторением протеза, тогда приходит конец телу, его истории, его перипетиям. Индивидуум теперь являет собой некий раковый метастаз формулы, лежащей в его основе. И разве все индивидуумы, полученные в результате клонирования индивидуума X, представляют собой что-либо иное, нежели раковый метастаз - деление одной и той же клетки, наблюдаемое при раке?

<...> Перенасыщенный мир обречен на инерцию. Проявление инерции ускоряется (если можно так сказать). Застывшие формы разрастаются как опухоль, и их разрастание останавливает,

подменяет собой настоящий рост. В этом, кстати, секрет гипертелии, того, что идет дальше, чем его собственный предел. Это могло бы стать нашим собственным способом отмены окончательности: идти дальше и дальше в том же направлении - к разрушению смысла через симуляцию, гиперсимуляцию, гипертелию. Отрицать собственный конец через гиперфинальность (как ракообразные, как статуи острова Пасхи) – не в этом ли мерзкая тайна раковой опухоли? Реванш разрастания - в росте, реванш скорости – в инерции.

Относительно масс, то они сами попали в этот тотальный процесс инерции, обусловленной ускорением. Они и составляют этот процесс разрастания и пожирания, который сводит на нет любой рост и любой прирост смысла. Они и составляют эту цепь, в которой чудовищная финальность привела к короткому замыканию. Именно эта точка инерции и то, что происходит за ее пределами сегодня как раз и завораживает, увлекает (поэтому улетучился скромный шар диалектики). Если быть нигилистом - это отдавать приоритет этой точке инерции и анализу этой ирреверсивности системы, когда она доходит до точки невозврата, тогда я нигилист.

И если быть нигилистом – значит быть одержимым уже не созданием, а исчезновением, тогда я – нигилист. Исчезновение, афаниз, имплозия, *Furie des Verschwindens* (ярость исчезновения). Трансполитика стала еще одной, дополнительной сферой исчезновения (реального, смысла, сцены, истории, социального, личности). Строго говоря, это уже даже и не совсем нигилизм: в исчезновении, в пустой, алеаторной и индифферентной форме уже нет даже пафоса, патетики нигилизма – той мифической энергии, которая до сих пор составляла силу нигилизма, его радикальный характер, его мифическое отрицание, его драматическую антиципацию. Нигилизм уже даже не освобождение от чар в восторженной тональности соблазна и ностальгии по разочарованию. Это просто исчезновение.

<...> Сцены больше нет, нет даже той минимальной иллюзии, благодаря которой события могут приобретать признаки реальности, - нет больше ни сцены, ни духовной или политической солидарности: что нам до Чили, республики Биафра, беженцев, до терактов в Болоньи или польского вопроса? Все, что происходит, аннигилируется на телевизионном экране. Мы живем в эпоху событий, которые не имеют последствий (и теорий, которые не имеют выводов).

Нет больше надежды для смысла. И, без сомнения, это действительно так: смысл смертен. Но все то, чему он навязывал свое эфемерное господство, то, что он полагал ликвидировать, чтобы навязать господство Просвещения, - то есть очевидное - все это бессмертно, неуязвимо даже для самого нигилизма смысла или бессмыслицы...

Ролан Барт **СМЕРТЬ АВТОРА**

<...> Хотя власть Автора все еще очень сильна (новая критика зачастую лишь укрепляла ее), несомненно и то, что некоторые писатели уже давно пытались ее поколебать. Во Франции первым был, вероятно, Малларме, в полной мере увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем. Малларме полагает - и это совпадает с нашим нынешним представлением, - что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не "я", а сам язык действует, "перформирует"; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, - а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя. Валери, связанный по рукам и ногам психологической теорией "я", немало смягчил идеи

Малларме; однако в силу своего классического вкуса он обратился к урокам риторики, и потому беспрестанно подвергал Автора сомнению и осмеянию, подчеркивал чисто языковой и как бы "непреднамеренный", "нечаянный" характер его деятельности и во всех своих прозаических книгах требовал признать, что суть литературы - в слове, всякие же ссылки на душевную жизнь писателя - не более чем суеверие. Даже Пруст, при всем видимом психологизме его так называемого анализа души, открыто ставил своей задачей предельно усложнить - за счет бесконечного углубления в подробности - отношения между писателем и его персонажами. Избрав рассказчиком не того, кто нечто повидал и пережил, даже не того, кто пишет, а того, кто собирается писать (молодой человек в его романе - а впрочем, сколько ему лет и кто он, собственно, такой? - хочет писать, но не может начать, и роман заканчивается как раз тогда, когда письмо наконец делается возможным), Пруст тем самым создал эпопею современного письма. Он совершил коренной переворот: вместо того чтобы описать в романе свою жизнь, как это часто говорят, он самую свою жизнь сделал литературным произведением по образцу своей книги, и нам очевидно, что не Шарлю списан с Монтескью, а, наоборот, Монтескью в своих реально-исторических поступках представляет собой лишь фрагмент, сколок, нечто производное от Шарлю. Последним в этом ряду наших предшественников стоит Сюрреализм; он, конечно, не мог признать за языком суверенные права, поскольку язык есть система, меж тем как целью этого движения было. в духе романтизма, непосредственное разрушение всяких кодов (цель иллюзорная, ибо разрушить код невозможно, его можно только "обыграть"); зато сюрреализм постоянно призывал к резкому нарушению смысловых ожиданий (пресловутые "перебивы смысла"), он требовал, чтобы рука записывала как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова (автоматическое письмо), он принимал в принципе и реально

практиковал групповое письмо - всем этим он внес свой вклад в дело десакрализации образа Автора. Наконец, уже за рамками литературы как таковой (впрочем, ныне подобные разграничения уже изживают себя) ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое - пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как "я" всего лишь тот, кто говорит "я"; язык знает "субъекта", но не "личность", и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы "вместить" в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности.

<...> Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на "расшифровку" текста. Присвоить тексту Автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. Такой взгляд вполне устраивает критику, которая считает тогда своей важнейшей задачей обнаружить в произведении Автора (или же различные его ипостаси, такие как общество, история, душа, свобода): если Автор найден, значит, текст, "объяснен", критик одержал победу. Не удивительно поэтому, что царствование Автора исторически было и царствованием Критика, а также и то, что ныне одновременно с Автором оказалась поколебленной и критика (хотя бы даже и новая). Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследить, "протягивать" (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла. Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь

признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-нибудь "тайну", то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не останавливать течение смысла - значит в конечном счете отвергнуть самого бога и все его ипостаси - рациональный порядок, науку, закон... Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель - это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель - это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. Смехотворны поэтому попытки осуждать новейшее письмо во имя некоего гуманизма, лицемерно выставляющего себя поборником прав человека. Критике классического толка никогда не было дела до читателя; для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет. Теперь нас более не обманут такого рода антифразисы, посредством которых почтенное общество с благородным негодованием вступает за того, кого на деле оно оттесняет, игнорирует, подавляет и уничтожает. Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем - рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора.

Основные термины:

Деконструкция, децентрация, асистемность, симулякр.

9. Герменевтика — теория понимания и искусство интерпретации текстов. Разделение и отождествление понятий «восприятие» и «интерпретация» как основа учения герменевтики,

невозможность объективного описания смысла текста. Герменевтический круг как особенность процесса понимания.

Возникновение герменевтики как искусства истолкования текстов. Средневековая экзегетика – истолкование священных текстов, искусство аллегорического толкования Священного Писания. Протестантская герменевтика, ее влияние на «универсальную герменевтику» Ф. Шлейермахера – философскую теорию понимания. Историчность культурных образований и пересечение их в воспринимающем субъекте; индивидуализирующий историзм в «переживании понимания». Ф. Шлейермахер об адекватном способе переживания и чтения как оживлении ушедшего на собственном опыте. Субъективный и объективный способы понимания, «герменевтический круг» в представлении Шлейермахера.

«Введение в науки о духе» В. Дильтея — реакция на позитивистское отождествление гуманитарных и естественных наук, обоснование метода «духовно-исторической школы» («природу мы объясняем, а духовную жизнь понимаем»). Несогласие с механистическим изучением творчества в предметах и количествах. «Понимающая психология» и социологическое изучение литературы, их различие; естественнонаучное знание как воспроизводимое в серии опытов и гуманитарное понимание как индивидуальное и неповторимое, принцип самосознания в понимании. Чтение как самосознание, идея совмещения объекта и субъекта познания в гуманитарных науках. Индивидуальный подход к созданиям искусства и литературным эпохам. Понятие «герменевтического круга» – несводимость интерпретации к одной непротиворечивой модели и привнесение в произведение собственных ожиданий читателя, противоречие части и целого. Оперирование понятием «ситуация восприятия», а не «смысл». Герменевтика как методология гуманитарных дисциплин и как философское направление.

Методологический изъян «духовно-исторической школы» – замена специфического анализа общепhilософским. Различие внешнего содержания и перевоплощения (идентификации, вживания в чужой опыт). Интерпретация смысла как реализация собственного духовного опыта читателя и его эпохи. Традиции в подходе к интерпретации: экзистенциально-герменевтическая (интерпретация как реконструкция авторского замысла), структурно-семиотическая (дешифровка кода), постмодернистская (наполнение знаков смыслом).

Развитие герменевтики в философии М. Хайдеггера («Разговор на просёлочной дороге»), пафос преодоления отчуждения в чтении-актуализации. Обусловленность «реконструкции» текстов классики современностью и ее предрассудками. Предрассудки и истина понимания по Гадамеру («Истина и метод»), учение о предпонимании. Несовпадение текста с намерениями создателя, смысловая продуктивность дистанции между эпохой автора и толкователя. Философские предпосылки современной (нетрадиционной) герменевтики. Разграничение телеологической и археологической герменевтики в книге П. Рикера «Конфликт интерпретаций», проблема «повествовательной идентичности», нарративные модели как выражение опыта, литературной культуры.

Книга Г. Гадамера «Истина и метод»: метафора и символ как посредники передачи духовного опыта, контекст культуры, всегда индивидуализирующийся в живом восприятии. Конвенциональный характер истины в гуманистике. Толкование как продуктивный фактор культуры: погружение в иную культурно-историческую традицию и восприятие ее по-своему. Связь с религиозно-философской традицией, антисциентизм герменевтики: не подавить собственное восприятие, не подменить его. Пафос восприятия целого – сильная сторона герменевтики; творческая самореализация человека, категория актуального

опыта. Конфронтация герменевтики с «инструментальными» направлениями: формализмом и неокритикой.

Экзистенциализм М. Хайдеггера как разновидность герменевтики. Сомнение в возможности рационального изучения внутреннего, экзистенциального, развития конечной человеческой жизни; мысли о незаменимости искусства и о несводимости творческого выражения к познанию, безразличие к технической стороне искусства. Спор Хайдеггера с гегелевским «приговором» искусству, противопоставление «метафизическому» подходу герменевтического, учитывающего нераскрывшееся в тексте. Различение «сущего» (отчужденного, сиюминутного) и Бытия (целого мироздания, улавливаемого лишь интуитивно), искусство как передатчик истины Бытия, которая неисчерпаема. Противоположность науки (техники) и искусства (откровения сокрытого), апелляция лишь к великому искусству. Иррационализм, отвращение к анализу.

Литература к разделу:

Гадамер Г. Р. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. 1975.

Вильгельм Дильтей

ОПИСАТЕЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ

<...> Природу мы объясняем, душевную жизнь мы постигаем. Во внутреннем опыте даны также процессы воздействия, связи в одно целое функций как отдельных членов душевной жизни. Переживаемый комплекс тут является первичным, различение отдельных членов его - дело уже последующего. Этим обуславливается весьма значительное различие методов, с помощью которых мы изучаем душевную жизнь, историю и общество, от тех, благодаря коим достигается познание природы.

Из указанного различия вытекает для трактуемого здесь вопроса вывод, что в области психологии гипотезы никоим образом не могут играть той же роли, какая им присуща в познании природы.

<...> Отношение между психологией и теорией познания пока что можно было бы представить себе нижеследующим образом. Точно так же, как теория познания черпает общезначимые и достоверные положения из остальных научных дисциплин, она могла бы заимствовать из описательной и анализирующей психологии сумму положений, потребную ей и не подлежащую никаким сомнениям. Искусно сплетённая из себя самой логическая паутина, носящаяся без привязи в пустом пространстве - неужели она достовернее и прочнее теории познания, пользующейся общезначимыми и твердыми положениями, выведенными из проверенных уже воззрений отдельных отраслей науки?..

<...> Объяснительная психология возникла из расчленения восприятия и воспоминания. И в самом деле, могучая действительность жизни, какую великие писатели и поэты стремились и стремятся её постичь, выходит далеко за пределы нашей школьной психологии. То, что там высказывается интуитивно, в поэтических символах и гениальных прозрениях, - психология, описывающая всё содержание душевной жизни, должна в своем месте попытаться изобразить и расчленить... <...> В естественных науках издавна существует противоположение описательного и объяснительного методов. Хотя относительность его и выступает все ярче по мере развития описательных естественных наук, но оно, как известно, все еще сохраняет свое значение. Но в психологии понятие описательной науки приобретает гораздо более глубокий смысл, чем тот, какой она имеет в области естественных наук...Под анализом мы всюду одинаково разумеем расчленение данной сложной действительности. Посредством анализа выделяются составные

части, которые в действительности связаны между собой. Находимые таким путем составные части весьма разнообразны.

<...> Здесь возникает одна из любопытнейших проблем в наблюдении человека. Чем ограниченнее кто-либо, тем охотнее он говорит о противоречиях в характере. Однако в определенном смысле это понятие применяется и весьма сведущим наблюдателем над людьми. Что же обозначает это выражение? Я готов сказать, что понятие о противоречиях в какой-либо индивидуальности всегда возникает из сравнения эмпирически данного с представлением о логически упорядоченной и целесообразно действующей душевной связи. Отсюда следует прежде всего, что во многих случаях противоречия в индивидуальности - лишь кажущиеся. Они кажутся такими, когда за контрастирующими свойствами кроется целесообразная связь, ускользающая лишь от поверхностного взгляда. Так, например, долготерпение, проявляемое какой-либо личностью, отнюдь не исключает с ее стороны взрыва бурного гнева по какому-либо поводу. Живой интерес к игре у мальчика не исключает безучастности к учению. Подлинно противоречащими друг другу являются, напротив, такие соотношения свойств, которые уничтожают логическую связь или целесообразность. Так, например, у некоторых поэтов разнузданное воображение и идеальное стремление находится друг с другом в противоречии. Реформатор воспитания Руссо своих собственных детей отдавал в приют.

<...> Отсюда следует прежде всего, что во многих случаях противоречия в индивидуальности - лишь кажущиеся. Они кажутся такими, когда за контрастирующими свойствами кроется целесообразная связь, ускользающая лишь от поверхностного взгляда. Так, например, долготерпение, проявляемое какой-либо личностью, отнюдь не исключает с ее стороны взрыва бурного гнева по какому-либо поводу. Живой интерес к игре у мальчика не исключает безучастности к учению. Подлинно противоречащими

друг другу являются, напротив, такие соотношения свойств, которые уничтожают логическую связь или целесообразность. Так, например, у некоторых поэтов разнузданное воображение и идеальное стремление находится друг с другом в противоречии. Реформатор воспитания Руссо своих собственных детей отдавал в приют. Густав Адольф был героем протестантизма и вместе с тем упорно преследовал интересы своего шведского государства. Напрасно было бы пытаться устранить подобного рода противоречия у великих людей, как если бы они были людьми обыкновенными; суждение, выводимое на основании наблюдения над последовательными средними людьми, неприменимо по отношению к таким широким натурам.

<...> Жизнь истории заключается в возрастающем углублении своеобразного. В ней заключается живое отношение между царствами единообразного и индивидуального. Не единичное само по себе, а именно это отношение управляет в ней. Выражением такого положения вещей является то, что умственное и духовное состояние целой эпохи может быть представлено в одном индивиде. Существуют репрезентативные личности. Задача педагогики, согласно которой воспитатель в хорошо поставленной школе должен подготовить правильно понятую им индивидуальность ученика к подходящей для него профессии, также проливает свет на это отношение между расчленениями общего к индивидуальному; эта важнейшая задача разрешима только в том случае, если существует соотношение между индивидуальными задатками и крупными единообразными системами общественной и профессиональной жизни.

<...> Индивидуальное предрасположение заключается прежде всего в количественных мерах и соотношениях мер, отличающих одного индивида от другого. Но в структуре действует целесообразность, части этой структуры приходят в движение под влиянием импульсов, импульсы же в целом направлены к тому, чтобы при данных условиях способствовать жизни. Таким

образом они постепенно приспосабливаются к этой цели. Упражнением вырабатываются как бы пути для ведущей к удовлетворению связи. Господствующее в личности политического деятеля честолюбие преодолевает застенчивость его повадки, которую при иных обстоятельствах трудно было бы победить. Если при наличии сильного интереса к истории память развита слабо, то пробел этот до известной степени заполняется благодаря указанному интересу. Таким образом, в индивидуальности действует принцип единства, подчиняющего силы целевой связи. Гумбольдт и Шлейермахер с полным основанием пытались это выявить в своих метафизических формулах, как ни несовершенен был способ их выражения. Здесь выясняется право на эти формулы. Но оба они не видят, что подпочва, на которой действует этот принцип, состоит в неучитываемых, отдельных, частных количественных определениях. Последние составляют как бы первовещество, претворяемое гармонически формирующим принципом, как своего рода эйдосом, в целостную индивидуальность. В таком сочетании фактических, никакой логикой не определяемых основ с целесообразно формирующей структурой, в которой они связаны, индивидуальность является образом самого мира. Здесь понятие развития приобретает новую черту; частные и случайные особенности индивидуального склада развертываются в этом развитии в единую и при данных условиях целесообразную связь. <...> Великая задача - перекинуть мост от прежней психологии к воззрению исторического мира! К этой цели возможно будет постепенно приблизиться лишь в том случае, если к прежним вспомогательным средствам прибавится изучение общественных продуктов и направленный на исследование психических различий между индивидами эксперимент.

Ганс Георг Гадамер О КРУГЕ ПОНИМАНИЯ

<...> Анализируя герменевтический круг части и целого, Шлейермахер различал в нем объективную и субъективную стороны. Как отдельное слово входит во взаимосвязное целое предложение, так и отдельный текст входит в свой контекст – в творчество писателя, а творчество писателя – в целое, обнимающее произведения соответствующего ли-тературного жанра или вообще литературы. А с другой стороны, этот же текст, будучи реализацией известного творческого мгновения, принадлежит душевной жизни ав-тора как целому. Лишь в пределах такого объективного и субъективного целого и может совершаться понимание. Сле-дуя этой теории, Дильтей говорит о «структуре», о «схож-дении к центру» – на основании этого и совершается понимание целого. Тем самым Дильтей переносит на ис-торический мир тот принцип, который испокон века был принципом любой интерпретации: необходимо понимать текст на основании его самого.

<...> Это еще более верно, если видеть ее в свете пробле-матики, развитой Хайдеггером. Экзистенциальный анализ возвращает пониманию с его структурой круга содержа-тельное значение. Хайдеггер пишет: «Мы не должны низ-водить круг до *circulum vitiosum*² – пусть бы его даже стали после этого «терпеть». Круг заключает в себе пози-тивную возможность наиболее изначального познания. Впрочем, подлинным образом мы используем такую воз-можность лишь тогда, когда в своем истолковании начинаем понимать, что его первая, постоянная и последняя задача состоит не в том, чтобы задавать себе пред-имение, предусмотрение и пред-восхищение случайными наитиями или обыденными понятиями, но в том, чтобы разрабатывать их изнутри самого существа дела, обеспечивая тем научность темы».

<...> Нужно, чтобы толкователь направлялся сутью дела, и это для него вопрос «мужественной» решимости, раз и навсегда принятого решения. Нет, это на деле его «первая, постоянная и последняя задача». Потому что, каковы бы ни были заблуждения, непрестанно преследующие толкователя, коренящиеся в нем самом, необходимо выдержать взгляд, твердо направленный на самую суть дела. Кто хочет понять текст, занят набрасыванием: как только в тексте появляется первый проблеск смысла, толкователь про-брасывает себе, про-ицирует смысл целого. А про-блеск смысла в свою очередь появляется лишь благодаря тому, что текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла. И понимание того, что «стоит» на бумаге, заключается, собственно говоря, в том, чтобы разрабатывать такую предварительную про-екцию смысла, которая, впрочем, постоянно пересматривается в зависимости от того, что получается при дальнейшей вникании в смысл.

Конечно, такое описание сокращенно и упрощенно. Любой пересмотр пробрасывания коренится в возможности про-брасывать вперед себя новую проекцию смысла; могут существовать рядом друг с другом соперничающие проекции, пока не установится сколько-нибудь однозначное единство смысла; толкование начинается с предварительных понятий, которые со временем заменяются более адекватными понятиями, – вот это непрестанное проецирование, про-брасывание смысла, составляющее смысловое движение понимания и истолкования, и есть процесс, который описывает Хайдеггер. Всякий, кто стремится понимать, может заблуждаться; источник заблуждения – те предмнения, неоправданные самой сутью дела. Так что понимание должно постоянно заботиться о том, чтобы разрабатывать верные, адекватные самой сути дела проекции смысла, а это значит, что оно обязано идти на риск таких предварений, которые еще предстоит подтвердить самой «сутью дела». И никакой иной «объективности», помимо объективности разработки предмнения, которое должно подтвердиться, здесь нет.

Впол-не оправдано то, что толкователь не устремляется прямоком к «тексту», – напротив, питаясь сложившимся в нем предмнением, он поверяет живущее в нем предмнение на пред-мет его правомерности, то есть его источника и примени-мости.

<...> В анализе Хайдеггера герменевтический круг получает совершенно новое значение. Прежде кругообразная струк-тура понимания оставалась в теории исключительно в рам-ках формальной соотнесенности отдельного и целого или в рамках субъективного рефлекса таковой – предваренияпредошущения целого и его последующей экспликации. Согласно этой теории круговое движение совершается относительно текста, исчерпываясь доведенным до завершения пониманием такового. Кульминация всей теории понима-ния – акт дивинации, когда толкователь целиком переносится в автора текста, тем самым разрешая все непонятное и озадачивающее, что содержит в себе текст. Хайдеггер, напротив, осознает, что понимание текста всегда предоп-ределено забегающим вперед движением предпонимания. Тем самым Хайдеггер описывает как раз задачу конкрети-зации исторического сознания. Эта задача требует от нас удостоверяться в собственных предмнениях и предсуждениях и наполнять акт понимания исторической осознанностью, так чтобы, постигая исторически иное и применяя истори-ческие методы, мы не просто выводили то, что сами же вложили.

<...> Предвосхищение, или презумпция совершенства, направляющая все наше понимание, оказывается содержательно определенной. Предполагается, что не только имманентное единство смысла ведет читателя, но что и читательское понимание постоянно направляется и трансцендентными смысловыми ожиданиями, корнящимися в отношении к истине того, что подразумевается. Мы поступаем подобно адресату письма – он понимает содержащееся в письме сообщение и смотрит на все прежде всего глазами пишущего, то есть считает написанное правдой, а не пытается понять лишь мнение пишущего. Так и мы: мы и тексты, передаваемые традицией, понимаем на основе тех

смысловых ожиданий, которые почерпнуты из нашего собственного отношения к сути дела. Подобно тому, как мы верим письму, потому что наш корреспондент присутствовал при событиях или вообще осведомлен лучше нашего, и в отношении передаваемого традицией текста принципиально допускаем такую возможность – ему, тексту, все известно лучше, нежели то готово допустить наше собственное предположение. И только когда в своей попытке признать истинным все сказанное мы терпим неудачу, это приводит нас к стремлению «понять» текст как мнение другого, понять его психологически или исторически. Таким образом, в презумпции совершенства заключено не только то, что текст полностью выражает все подразумеваемое им, но и то, что все сказанное есть полная истина. Понимать – означает прежде всего разбираться в чем-то, а уж потом, во вторую очередь, вычленять мнение другого, разуместь подразумеваемое им.

Итак, первое из условий герменевтики – это предметное понимание, ситуация, возникающая тогда, когда я и другой имеем дело с одной и той же вещью. Этим предопределяется, что может реализоваться в единстве своего смысла, и, следовательно, предопределяется применение презумпции совершенства. Так, смысл сопричастности – момент традиции в историко-герменевтическом поведении – реализуется в форме общности основополагающих и несущих предрассудков – заранее сложившихся суждений (отложившиеся в языке схематизмы опыта). Герменевтика должна исходить из следующего: тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание, и либо находится в контакте с традицией, изнутри которой обращается к нам предание, либо стремится обрести такой контакт. С другой стороны, герменевтическому сознанию известно и то, что связь его с сутью дела не может отличаться той беспроblemной и само собой разумеющейся слитостью, что характерна для непрерывной традиции. На деле существует полярность близости и чуждости, и именно в ней основание задачи герменевтики, только ее следует понимать не по

Шлейермахеру, психологически, не как пространство, в котором скрывается тайна индивидуально-сти, но подлинно герменевтически, то есть во взгляде на нечто сказанное – на язык, на каком обращается к нам традиция, на слово, какое говорит она нам. Уготованное нам традицией место, место между чуждостью и близостью, есть, стало быть, промежуток между исторически понятой, отложившейся предметностью и причастностью к традиции. Этот промежуток и есть подлинное место герменевтики.

В своем докладе об эстетическом суждении на конгрессе в Венеции (1958 год) я стремился показать, что эстетическое суждение (как и историческое) вторично и что оно подтверждает «презумпцию совершенства». Только эта временная дистанция и в состоянии, собственно говоря, решать настоящую критическую задачу гер-меневтики – задачу дифференциации истинных и ложных предрассудков. Поэтому сознание, прошедшее школу гер-меневтики, всегда будет заключать в себе сознание истории. Герменевтическому сознанию придется осознать направ-ляющие понимание предрассудки, с тем чтобы, со своей стороны, вычленилась и заявила о себе традиция – тра-диция как инаковость. Отличить же, вычленить какой-либо предрассудок как таковой – для этого, очевидно, необхо-димо прервать его действие: ибо пока нами руководит пред-рассудок, предсуждение, мы не осознаем его как суждение, не знаем его как таковое. Заставить предрассудок, так сказать, выступить наружу невозможно до тех пор, пока он непрестанно, никем не замеченный, находится в игре; нет, его надо раздражить. А раздражить может встреча с традицией. Ведь то, что влечет к своему пониманию, уже должно было успеть заявить о своей инаковости. Понимание начинается с того, что нечто обращается к нам и нас задевает. Вот наиглавнейшее герменевтическое условие. Те-перь мы видим, какое требование тут содержится: требо-вание привести свои предрассудки во взвешенное состояние. Однако когда действие суждений прерывается, а уж тем более действие

предвзвешенных, то с логической точки зрения возникает структура вопроса.

Сущность вопроса – в раскрытии возможностей, в том, чтобы они оставались открытыми. Следовательно, если пред-рассудок оказывается под вопросом перед лицом того, что говорит другой, того, что гласит иной текст, – то это не значит, что он будет попросту отставлен в сторону, а на его месте непосредственно заявит о себе нечто иное. Таковую возможность отвлекаться от самого себя был склонен до-пустить, скорее, наивный исторический объективизм. В дей-ствительности собственный предрассудок оттого только и вступает по-настоящему в игру, что стоит под вопросом. Лишь ставя себя под вопрос в этой игре, он до такой степени ввязывается в игру с «иным», что и это «иное» может ставить себя под вопрос.

Наивность так называемого историзма состоит в том, что он отказывается от такой рефлексии и, полагаясь на мето-дичность своих приемов, забывает о собственной исторично-сти. От этого ложно понятого исторического мышления мы должны воззвать к иному – к мышлению, какое надлежит понять лучше. Подлинно историческое мышление должно мыслить и свою собственную историчность. Тогда оно уже не будет гнаться за призраком исторического объекта, пред-метом прогрессирующего научного исследования, но сумеет распознать в объекте иное своего собственного, а тем самым научиться познавать и одно и иное. Подлинный исторический предмет – это не предмет, а единство такого одного и иного, отношение, в котором и состоит как действительность исто-рии, так и действительность исторического понимания. Адек-ватная сути дела герменевтика должна раскрывать эту дей-ствительность истории в самом понимании. То, что предпо-лагается таким требованиям, я называю «действенной исто-рией»¹⁰. Понимание – это акт действенной истории, и можно было бы подтвердить, что именно в языковом феномене, подобающем любому пониманию, прокладывает себе путь историческое совершение герменевтики.

Резюме: Задача герменевтики – прояснить чудо понимания.

Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное - на основании целого. Взаимосогласие отдельно и целого - ... критерий правильности понимания.

Всякий, кто стремится понимать, может заблуждаться. Источник заблуждения – предположения, неоправданные самой «сутью дела. Понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания. Сознание, прошедшее школу герменевтики, всегда будет заключать в себе сознание истории. Понимание начинается с того, что нечто обращается к нам и нас задевает. Подлинно историческое мышление должно мыслить и свою собственную историчность.

Рецептивная эстетика. Феноменология (Р. Ингарден, Н. Гартман и др.) о конкретизации литературного произведения в сознании читателя. Основные положения рецептивной эстетики - направления в немецком литературоведении (Х.Р. Яусс и В. Изер). Литературное произведение как продукт акта восприятия («Открытое произведение» У. Эко, «Смерть автора» Р. Барта, «Что такое автор?» М. Фуко), роль «предшествующих знаний» в чтении. Х.Р. Яусс о соединении формального и рецептивно-эстетического методов в теории литературы. Философские и научные предпосылки рецептивной эстетики.

Роль контекста в конкретизации и символизации образов, эстетическая потребность в завершенном или фрагментарно-дисгармоничном искусстве. Конкретизация общефилософских положений герменевтики, обсуждение методов анализа. Книга Х. Р. Яусса «История литературы как провокация литературоведения». Попытка нового понимания историзма литературы: преодолеть «пропасть» между историческим и эстетическим подходами. Возникновение произведения (актуального смысла) в момент встречи текста с читателем; внимание к истории функционирования текста. Текст как

неизменность и жизнь его в большом времени, изучение способов прочтения (конкретизация, «реконструкция»). Соединение структурализма и герменевтики в современном американском литературоведении, изучение масскульта и «паралитературы», ориентация на авангард в США и большая традиционность в Германии (примат функции над структурой). С. Фиш, представитель рецептивной критики в США: представления о тексте как об автономном объекте. Критика С. Фишем формалистического подхода: «превращение временного опыта в пространственный».

Историко-функциональное изучение литературы в СССР: эпохи дают смысловое наполнение текста и виды актуализации. Отличие функционализма от историко-генетического подхода, изучающего, в основном процесс создания текста (от замысла к воплощению). Феномен «долгожительства» отдельных произведений и «мотыльки», эпохальные и индивидуальные прочтения. Явления полифункциональности текста и смысл как динамическая целостность; некорректность категории «содержание». Гибкость и многомерность смысла как критерий его оценки. Переакцентировка смысла целого и перемена функции текста в обществе. Проблема адекватности понимания и «объективного содержания» текста.

Литература к разделу:

Современная литературная теория. М., 2004.

Литературные произведения в движении эпох. М., 1979.

Ханс Роберт Яусс

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ВЫЗОВ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

<...> Литературное произведение, даже если оно кажется таковым, не является как нечто совершенно новое в информационном вакууме, но задает читателю очень

определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии. Оно пробуждает воспоминания об уже знакомом, возбуждает в читателе некие эмоции, самым своим «началом» пробуждает ожидания «середины и конца», которые могут остаться неизменными, измениться, полностью перевернуться или даже иронически исполниться в процессе чтения по законам, определяемым жанром произведения. Психический процесс усвоения текста на первичном уровне эстетического опыта состоит не в случайном нагромождении субъективных впечатлений; при первом чтении идет прокладывание определенных направлений в процессе управляемого восприятия. Направления эти надо уловить из различных мотиваций и сигналов, которые запускают процесс управляемого восприятия и которые поддаются лингвистическому описанию.

<...> Новый текст, пробив читателе горизонт ожиданий и правил, знакомых по более ранним текстам, которые варьируются, корректируются, изменяются или просто воспроизводятся. Степень вариации и коррекции определяет масштаб, изменение или воспроизведение границ жанра и его структуры. Истолкование текста в процессе рецепции всегда предполагает некий контекст опыта эстетического восприятия. Вопрос о субъективизме толкования или вкуса отдельного читателя или уровней читателей может быть плодотворно поставлен только после того, как определен тот *внеличный горизонт ожиданий*, который определяет воздействие текста.

Возможности таких литературных механизмов лучше всего иллюстрируют произведения, которые, используя художественные стандарты читателя, сами сформированы условностями жанра, стиля, формы. Такие произведения нарочно пробуждают ожидания с тем, чтобы их нарушить. Так, Сервантес в «Дон Кихоте» навязывает читателю ожидания, заимствованные из старых рыцарских романов, которые потом пародируются в

приключениях его последнего рыцаря. Так, Дидро в начале «Жака-Фата- чиста» воскрешает ожидания популярного романа путешествий и условности любовно-приключенческого романа с его провиденциальностью, с тем, чтобы потом обещанный роман путешествий и одновременно любовный роман столкнуть с абсолютно нероманной «правдой истории»: причудливая реальность и моральная казуистика вставных новелл с их жизненной правдой на каждом шагу опровергают поэтические выдумки. Так, Нерваль в «Химерах» цитирует, комбинирует и перемешивает квинтэссенцию известных романтических и оккультных мотивов, создает ожидание мифического преображения мира только затем, чтобы провозгласить свой отказ от романтической поэзии. Мистическая идентификация и знакомые читателю отношения растворяются в неведомом так же, как не удастся попытка создания личного мифа лирического «я»; нарушен закон достаточности информации, и невнятица, темнота, которой стало слишком много, приобретает поэтическую функцию.

<...> Если таким образом реконструировать горизонт ожиданий произведения, становится возможным определить его художественную природу характером и степенью его воздействия на данную аудиторию. Если за «эстетическую дистанцию» принять дистанцию между имеющимся горизонтом ожиданий и появлением нового произведения, чья рецепция приведет к изменениям в горизонте ожиданий, потому что это произведение отрицает знакомый опыт или артикулирует какой-то опыт впервые, эту эстетическую дистанцию можно описать исторически, изучая весь спектр реакций аудитории и суждений критики (спонтанный успех, отторжение и шок, одобрение отдельных сторон произведения, постепенное или позднейшее понимание).

То, как литературное произведение при своем появлении удовлетворяет, превосходит, обманывает или разочаровывает

ожидания его первых читателей, дает критерий для определения его эстетической ценности. Дистанция между «горизонтом ожиданий» и произведением, между знакомым эстетическим опытом и необходимым при восприятии нового «изменением горизонта» определяет художественную природу литературного произведения с точки зрения рецепции: чем меньше эта дистанция, иными словами, чем меньше требований предъявляет произведение к воспринимающему сознанию, тем ближе произведение стоит к «легкому чтению». <...> Взаимодействие между литературой и аудиторией заключается не только в том, что у каждого произведения своя, исторически и социологически определенная читательская аудитория, не только в том, что каждый писатель зависит от среды, взглядов и идеологии своих читателей и что для успеха в литературе книга должна отвечать ожиданиям группы, представлять группе ее портрет. Объективистское определение литературного успеха как совпадения замысла произведения с ожиданиями социальной группы всегда приводило социологов литературы в затруднение, когда им приходилось объяснять долговременную влияние произведения

<...> Социологии литературы недостает гибкости в определении своего объекта, она очень односторонне определяет круг взаимоотношений писателей, произведений и читателей. Описываемое в социологии литературы направление движения в этом круге можно развернуть: существуют произведения, которые в момент публикации не направлены ни на какую специфическую аудиторию, но которые столь решительно порывают с привычным горизонтом ожиданий, что аудитория для них будет формироваться очень медленно. Потом, когда этот новый уровень ожиданий становится общепринятым, авторитет изменившейся эстетической нормы скажется в том, что читатели отвергнут как устаревшие произведения, ранее пользовавшиеся успехом. Только с учетом этих перемен в горизонтах читательского ожидания можно надеяться, что анализ воздействия литературы на читателя превратится в литературную историю читателя... <...>

Реконструкция горизонтов ожиданий, на основе которых создавалось и воспринималось то или иное литературное произведение, помогает нам добраться до вопросов, на которые текст первоначально отвечал, и, таким образом понять, "как читатель прошлого расценивал произведение, как он понимал его. Такой подход корректирует и классический подход к искусству, и попытки модернизации произведения, и избегает объяснения произведения «общим духом времени», что ведет к мышлению по кругу. Такой подход выявляет герменевтическую разницу между прошлыми и сегодняшними путями понимания произведения, указывает на историю его рецепции — в нем заложено и то, и другое — и тем самым разоблачает, как платоническую догму, якобы самоочевидную истину метафизической филологии и говорит о том, что литература бессмертна, обладает объективным значением, которое раз и навсегда определено и открыто для интерпретации в любое время.

Вольфганг Изер

ИЗМЕНЕНИЕ ФУНКЦИЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<...> Лозунги культурной революции связывает четкая последовательная нить — насущная потребность слияния литературы и действительности. Но если литература становится действительностью, то и действительность превращается в игру, и, освобожденная от управляющих ею необходимых ограничений и кодов «игра в действительность» превращается в анархию. Эта игра без правил — цена превращения литературы в то, чем она по своей природе не является, и, соответственно, превращения действительности в то, чем она в принципе быть не может — в литературу. В игре анархии литература и действительность в силу взаимного отрицания вступают в символические отношения.

Отрицание вымышленного, фикционального в природе литературы само по себе есть часть литературы, что отражено в

манифесте дадаизма и в текстах сюрреалистов, в утверждении власти «воображения». Позже та же линия продолжается в новых формах драмы (от хэппенингов до уличного театра), которые отрицают традиционную основу драмы, репрезентативность.

<...> Но даже если «прекрасное подобие» искусства воплощает только свою собственную действительность, это подобие все же сохраняет зависимость от прозы реальной жизни, над которой необходимо подняться, которую надо преодолеть, чтобы освободить человека. Вот главный дефект гуманистической концепции искусства — в ней искусство имеет источником ту самую действительность, которую собирается устранить. Другими словами, искусство опирается на нечто себе внеположное, и к тому же отрицание этого внеположного составляет главную характеристику искусства как «прекрасного подобия жизни». Очевиден парадокс в основе искусства, которое приобрело в этот момент автономность. Всепроникающий, повсеместный характер описываемого парадокса становится ясным из привычных формул искусства как феномена прекрасного, волшебства, преображения, иллюзии и т.д. Все подобные формулы показывают невозможность для искусства освободиться от действительности, которую оно предназначено уничтожить. Вероятно, автономное искусство представляет собой не столько трансцендирование, преодоление действительности, сколько бегство от нее. <...> С самого начала противоречие между искусством и действительностью усугублялось потребностью конкретизировать концепцию автономного искусства. Ведь искусство претендовало на то, чтобы стать царством свободы, в котором только и возможно человеку облагородить свою природу. Но если путь к подлинной человечности лежит через Искусство, тогда Искусство, лежащее в основе воспитания, не может оставаться абстракцией. Как в таком случае конкретизировать, воплотить то, что существует только преодолением своей противоположности?

Ответ был: следует собрать все великие достижения искусства прошлого. Так возникает типичное учреждение XIX в. — музей.

Изначально коллекции отражали личные вкусы своих владельцев; теперь множественность вкусов нуждается в объединении под эгидой концепции вкуса как нормативного авторитета. И произведения искусства были извлечены из их церковного или светского окружения и свезены в музей. Вот это «абстрагирование», это извлечение вещи из ее исторической среды отныне и придает ей статус «произведения искусства». Как образец, представляющий нормативный вкус, произведение должно воздействовать исключительно само по себе, а не благодаря каким-то своим практическим функциям. <...>

Таким образом, культура XIX в. приобретает свойство некой окаменелости: как полотна в музее вырваны из их функционального контекста, так и цитата, вырванная из произведения, превращается в пароль, по которому образованные люди узнают «своих». Функционально обесцениваясь, эти окаменелости сохраняют одно свойство, присущее им и ранее: автономное искусство стремилось освободить людей из паутины повседневности и открыть им доступ в некую высшую реальность — это и происходит при преодолении социальных барьеров, когда благодаря образованию люди получают доступ в ряды «посвященных». Автономное Искусство не сделало человека лучше и благородней, что доказывают боины XX в. Гуманистическая идеология привела к созданию целой системы заблуждений. <...> Так как разговор об использовании литературы влечет за собой разговор об исторически обусловленных потребностях, открывается новое измерение, скрытое до тех пор, пока полезность понимается как сущность и главная задача литературы. Сведение литературы к практическим задачам или даже приравнивание к ним оказывается защитным механизмом, предохраняющим от нарастающих сложностей открытого общества. Литература ставит человека лицом к лицу с самим собой, что оказывается малоприятным для тех читателей, которые прочно вросли в свои социальные роли. Встреча с самим собой всегда потрясает привычные условности, знакомые восприятия, и

какая от нее может быть польза — это еще вопрос. <...> В нашей сегодняшней жизни с разнообразием ее запросов литература перестала быть институтом, направленным на созерцание ауры, исходящей от классических шедевров. Она больше не воображаемый музей — это выражение эстетического сознания XIX в., которое порывалось выйти за пределы эмпирической действительности. Литература показывает разнообразие путей, через которые человеку раскрывается окружающий мир. Сегодня значение и притягательная сила литературы определяются открытием того, что вся наша деятельность пронизана актами интерпретации: мы живем посредством истолкования, принесения смысла в действительность; человек может жить, только наделяя свою жизнь смыслом.

<...> Проблема здесь лежит в природе утопии. Литературе приходится представлять недостатки настоящего как если бы они были исправимы; другими словами, литература должна вместить в настоящее все необходимое, чтобы сделать его совершенным. Но если бы литература воплощала только контрпример реальной действительности, с тем чтобы исправить ее недостатки, она была бы не более чем перевернутой вверх ногами экстраполяцией дурной действительности. Это означало бы навязывание литературе особых задач, жесткую привязку ее к условиям конкретного общества, превращение ее в служанку этого общества. Если бы это было так, предлагаемые литературой решения представляли бы в лучшем случае исторический интерес и потеряли бы всякую притягательность для последующих поколений. <...> Литература отличается от мифа тем, что она проливает свет на недоступное, неявленное, через сюжеты и образы выводит его наружу. Она может даже показать нам зияние, пропасть между доступным и недоступным; но так как недоступное меняется в зависимости от того, что в нашей картине мира считается доступным, зазор между ними будет выглядеть поразному. Следовательно, литература, подобно мифу, не имеет конца, не может быть «досказана», потому что каждый тип

реальной действительности порождает сопутствующую только ему форму воображения и воображаемого. Сама попытка положить конец литературе обречена быть частью литературы.

Основные термины:

Ситуация восприятия, конкретизация и обобщение, текст в культуре, смысловое наполнение текста, историко-функциональный подход.

10. Диалогическая концепция М. Бахтина. Отношение ученого к т. н. религиозно-философскому ренессансу («у мира есть смысл», «у каждого смысла будет свой праздник воскресения») и модернизму; его понимание диалога и диалектики, работы по гносеологии искусства. Гносеологические проблемы литературы в постановке Бахтина; проблема чужого слова, процессов канонизации и деканонизации в искусстве. Диалог как метод понимания и как концепция истории культуры. Концепция полифонического романа (предельный случай диалогизма) в ее противостоянии авторитарно-монологической парадигме. Незавершимость диалога о человеке и новое понимание истины в гуманитарном знании; уровни диалога: диалог автора и героя, автора и читателя, диалог жанров и стилей. Культурологические грани диалога: диалог культур, направлений. Внимание к пограничным эпохам и переходным культурным явлениям.

Книга о Рабле – освещение диалога официальной и неофициальной (карнавальной) культур. Диалогизм как борьба с «овеществлением» духа, персонализм в подходе к творчеству, в отличие от субъективизма. Связь с русской религиозной философией и феноменологией. Отношение к герменевтической традиции. Выделение персоналистических аспектов текста в книге «Проблема текста»; критика позитивистского сциентизма с его идеей точного знания в гуманитарной области. Перевес понимания над объяснением, понимание как сотворчество в области смысла и свобода проявлений человека в противовес

точному знанию о вещи. Классификация типов слова в соотносительности с авторской точкой зрения.

Понятие адресата и «наадресата» в поэтике, большое время и переакцентировки в историческом процессе. Произведение как высказывание, проблема ответственности автора. Учение об авторе, художественной форме и жанре: нет сообщения без сообщаемого и нет «неоформленного содержания», как и «бессодержательной формы». Критика формализма, противопоставление ему культурологии текста. Вненаходимость историка, вненаходимость автора в диалогическом мире (творящий, а несотворенный). Литературный процесс как единство материала, формы и творческой актуализации в системе культуры.

Противостояние позитивистскому идеалу точности гуманитарного знания (овеществляющему личность), требование глубины понимания диалогизирующих контекстов. Современная критика эстетики Бахтина с позиций постструктурализма; чужое слово и интертекстуальность, отождествление многоголосия и аллюзий, деперсонализация смысла в понятии «интертекст». М. Бахтин о ценности культуры как памяти-преемственности, о творческом поведении и ответственности.

Литература к разделу:

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. 1975.

Курилов В.В. Теория и методология в науке о литературе. М., 1985.

Михаил Михайлович Бахтин **ПРОБЛЕМА ТЕКСТА** **ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА**

<...> Текст — первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины. Конгломерат разнородных знаний и методов, называемый филологией, лингвистикой, литературоведением, науковедением и т. п. Исходя

из текста, они бредут по разным направлениям, выхватывают разнородные куски природы, общественной жизни, психики, истории, объединяют их то каузальными, то смысловыми связями, перемешивают констатации с оценками. От указания на реальный объект необходимо перейти к четкому разграничению предметов научного исследования. Реальный объект — социальный (общественный) человек, говорящий и выражающий себя другими средствами. Можно ли найти к нему и к его жизни (труду, борьбе и т. п.) какой-либо иной подход, кроме как через созданные или создаваемые им знаковые тексты. Можно ли его наблюдать и изучать как явление природы, как вещь. Физическое действие человека должно быть понято как поступок, но нельзя понять поступка вне его возможного (воссоздаваемого нами) знакового выражения (мотивы, цели, стимулы, степени осознанности и т. п.). Мы как бы заставляем человека говорить (конструируем его важные показания, объяснения, исповеди, признания, доразвиваем возможную или действительную внутреннюю речь и т. п.). Повсюду действительный или возможный текст и его понимание. Исследование становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом. Природу мы не спрашиваем, и она нам не отвечает. Мы ставим вопросы себе и определенным образом организуем наблюдение или эксперимент, чтобы получить ответ. Изучая человека, мы повсюду ищем; и находим знаки и стараемся понять их значение.

Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления. Наше исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях. Особая двупланность и двусубъектность гуманитарного мышления. Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях ...за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы властителей, заповеди предков, безыменные изречения и загадки и т. п.). Первоначально *vera*, требующая только понимания — *истолкования*.

Проблема границ текста. Текст как высказывание. Проблема функций текста и текстовых жанров. Первый полюс: за каждым текстом стоит система языка. замысел, ради чего он создан. что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством.

Этот второй полюс осуществляется чистым контекстом, хотя и обрастает естественными моментами. Главное — не отрываться от текста (хотя бы возможного, воображаемого, конструированного).

Наука о духе. Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь (прямой объект естественных наук), а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого. <...> Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается *на рубеже двух сознаний, двух субъектов*. Стенограмма гуманитарного мышления — это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов.

Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать. Можно идти к первому полюсу, то есть к языку — языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика). Можно двигаться ко второму полюсу — к неповторимому событию текста. Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности.

Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек создает текст (хотя бы и потенциальный). Там где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.).

<...> Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не *видим* его так, как видим изображенные им образы. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника. Так называемый образ автора — это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от я, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они — изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его.

Это не значит, что от чистого автора нет путей к автору-человеку, — они есть, конечно, и притом в самую сердцевину, в самую глубину человека, но эта сердцевина никогда не может стать одним из образов самого произведения. Он в нем как целом, притом в высшей степени, но никогда не может стать его составной образной (объектной) частью.

<...> Мы выражаем свое отношение к тому, кто бы так говорил. В бытовой речи это находит свое выражение в легкой насмешливой или иронической интонации (Каренин у Л. Толстого), интонацией удивленной, непонимающей, вопрошающей, сомневающейся, подтверждающей, отвергающей, негодующей, восхищенной и т. п. Это довольно примитивное и очень обычное явление двуголосости в разговорно-бытовом речевом общении, в диалогах и спорах на научные и другие идеологические темы. Это довольно грубая и мало обобщающая двуголосость, часто прямо персональная: воспроизводятся с

переакцентуацией слова одного из присутствующих собеседников. Такой же грубой и мало обобщающей формой являются различные разновидности пародийной стилизации. Чужой голос ограничен, пассивен, и нет глубины и продуктивности (творческой, обогащающей) во взаимоотношении голосов. В литературе — положительные и отрицательные персонажи.

Во всех этих формах проявляется буквальная и, можно сказать, физическая двуголосость. Сложнее обстоит дело с авторским голосом в драме, где он, повидимому, не реализуется в слове. Увидеть и понять автора произведения — значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект (“Du”). При *объяснении* — только одно сознание, один субъект; при *понимании* — два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формальнориторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично.

Различные виды и формы понимания. Понимание языка знаков, то есть понимание овладение) определенной знаковой системы (например, определенного языка). Понимание произведения на уже известном, то есть уже понятом, языке. *Отсутствие на практике резких границ и переходы от одного вида понимания к другому.*

<...> В отношении к человеку любовь, ненависть, жалость, умиление и вообще всякие эмоции всегда в той или иной степени диалогичны. В диалогичности (resp. субъектности своих героев) Достоевский переходит какую-то грань, а его диалогичность приобретает новое (высшее) качество. Объектность образа человека не является чистой вещностью. Его можно любить, жалеть и т. п., но главное — его можно (и нужно) понимать. В художественной литературе (как и вообще в искусстве) даже на мертвых вещах (соотнесенных с человеком) лежит отблеск субъективности.

Металингвистический характер высказывания (речевого произведения). Смысловые связи внутри одного высказывания (хотя бы потенциально бесконечного, например в системе науки) носят предметно-логический характер (в широком смысле этого слова), но смысловые связи между разными высказываниями приобретают диалогический характер (или, во всяком случае, диалогический оттенок). Смыслы разделены между разными голосами. Исключительная важность голоса, личности. Лингвистические элементы нейтральны к разделению на высказывания, свободно движутся, не признавая рубежей высказывания, не признавая (не уважая) суверенитета голосов.

Чем же определяются незыблемые рубежи высказываний?

Металингвистическими силами. Внелитературные высказывания и их рубежи (реплики, письма, дневники, внутренняя речь и т.п.), перенесенные в литературное произведение (например, в роман). Здесь изменяется их тотальный смысл. На них падают рефлексы других голосов, и в них входит голос самого автора. Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли.

<...> Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина). Впервые увидеть, впервые осознать нечто—уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого (уже два соотнесенных сознания). Понимание есть уже очень важное отношение (понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий). Состояние неуслышанности и непонятости (см. Т. Манн). “Не знаю”, “так

было, а впрочем, мне какое дело” — важные отношения. Разрушение сросшихся с предметом прямолинейных оценок и вообще отношений создает новое отношение. Особый вид эмоционально-оценочных отношений. Их многообразие и сложность.

Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но *образ* автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также двуедин. Часто вместо образов персонажей [имеют] в виду как бы живых людей.

<...> Узкое понимание диалога как одной из композиционных форм речи (диалогическая и монологическая речь). Можно сказать, что каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога (речевого общения определенной сферы). Монолог как речь, никому не адресованная и не предполагающая ответа. Возможны разные степени монологичности.

Диалогические отношения — это отношения (смысловые) между всякими высказываниями в речевом общении. Любые два высказывания, если мы сопоставим их в смысловой плоскости (не как вещи и не как лингвистические примеры), окажутся в диалогическом отношении. Но это особая форма ненамеренной диалогичности (например, подборка разных высказываний разных ученых или мудрецов разных эпох по одному вопросу).

“Голод, холод!” — одно высказывание одного речевого субъекта. “Голод!” — “Холод!” — два диалогически соотнесенных высказывания двух разных субъектов; здесь появляются диалогические отношения, каких не было в первом случае. То же с двумя развернутыми предложениями (придумать убедительный пример). Когда высказывание берется для целей лингвистического анализа, его диалогическая природа

отмысливается, оно берется в системе языка (как ее реализация), а не в большом диалоге речевого общения.

Огромное и до сих пор еще не изученное многообразие речевых жанров: от непубликуемых сфер внутренней речи до художественных произведений и научных трактатов. Многообразие площадных жанров (см. Рабле), интимных жанров и др. В разные эпохи в разных жанрах происходит становление языка.

Язык, слово — это почти все в человеческой жизни. Но не нужно думать, что эта всеобъемлющая и многограннейшая реальность может быть предметом только одной науки — лингвистики и может быть понята только лингвистическими методами. Предметом лингвистики является только материал, только средства речевого общения, а не самое речевое общение, не высказывания по существу и не отношения между ними (диалогические), не формы речевого общения и не речевые жанры.

Лингвистика изучает только отношения между элементами внутри системы языка, но не отношения между высказываниями и не отношения высказываний к действительности и к говорящему лицу (автору). По отношению к реальным высказываниям и к реальным говорящим система языка носит чисто потенциальный характер. И значение слова, поскольку оно изучается лингвистически (лингвистическая семасиология), определяется только с помощью других слов того же языка (или другого языка) и в своих отношениях к ним; отношение к понятию или художественному образу или к реальной действительности оно получает только в высказывании и через высказывание. Таково слово как предмет лингвистики (а не реальное слово как конкретное высказывание или часть его, часть, а не средство).

<...> Своеобразная природа диалогических отношений. Проблема внутреннего диалогизма. Рубцы межей высказываний. Проблема двуголосого слова. Понимание как диалог. Мы

подходим здесь к переднему краю философии языка и вообще гуманитарного мышления, к целине. Новая постановка проблемы авторства (творящей личности).

Данное и созданное в речевом высказывании. Высказывание никогда не является только отражением или выражением чего-то вне его уже существующего, данного и готового. Оно всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.). Но нечто созданное всегда создается из чего-то данного (язык, наблюденное явление действительности, пережитое чувство, сам говорящий субъект, готовое в его мировоззрении и т. п.). Все данное преобразуется в созданном. Анализ простейшего бытового диалога (“Который час?”—“Семь часов”). Более или менее сложная ситуация вопроса. Необходимо посмотреть на часы. Ответ может быть верен или неверен, может иметь значение и т. п. По какому времени: тот же вопрос, заданный в космическом пространстве, и т.п. Слова и формы как аббревиатуры или представители высказывания, мировоззрения, точки зрения и т. п., действительных или возможных. Возможности и перспективы, заложенные в слове; они, в сущности, бесконечны.

Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления. Монологизм гуманитарного мышления. Лингвист привык воспринимать все в едином замкнутом контексте (в системе языка или в лингвистически понятом тексте, не соотношенном диалогически с другим, ответным текстом), и как лингвист он, конечно, прав. Диалогизм нашего мышления о произведениях, теориях, высказываниях, вообще нашего мышления о людях.

Почему принята несобственно-прямая речь, но не принято ее понимание как двуголосого слова? Изучать в созданном *данное* (например, язык, готовые и общие элементы мировоззрения, отраженные явления действительности и т. п.) гораздо легче, чем само *созданное*. Часто весь научный анализ сводится к раскрытию

всего данного, уже наличного и готового до произведения (то, что художником преднайдено, а не создано). Все данное как бы создается заново в созданном, преобразуется в нем. Сведение к тому, что заранее дано и готово. Готов предмет, готовы языковые средства для его изображения, готов сам художник, готово его мировоззрение. И вот с помощью готовых средств, в свете готового мировоззрения готовый поэт отражает готовый предмет. На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения.

<...> Отношение к вещи и отношение к смыслу, воплощенному в слове или в каком-нибудь другом знаковом материале. Отношение к вещи (в ее чистой вещности) не может быть диалогическим (то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.). *Отношение к смыслу всегда диалогично. Само понимание уже диалогично. Овеществление смысла, - чтобы включить его в каузальный ряд.*

Узкое понимание диалогизма как спора, полемики, пародии. Это внешне наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. Доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла, *согласие*, его бесконечные градации и оттенки (но не логические ограничения и не чисто предметные оговорки), наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т. п. Эти особые отношения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются *целостные* позиции, целостные личности (личность не требует экстенсивного раскрытия — она может сказаться в едином звуке, раскрыться в едином слове), именно *голоса*.

Слово (вообще всякий знак) межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне “души” говорящего, не принадлежит только ему. Слово нельзя отдать одному говорящему. У автора

(говорящего) свои неотъемлемые права на слово, но свои права есть и у слушателя, свои права у тех, чьи голоса звучат в предназначенном автором слове (ведь ничьих слов нет). Слово — это драма, в которой участвуют три персонажа (это не дуэт, а трио). Она разыгрывается вне автора, и ее недопустимо интроицировать (интроекция) внутрь автора.

Если мы ничего не ждем от слова, если мы заранее знаем все, что оно может сказать, оно выходит из диалога и овеществляется. Самообъективация (в лирике, в исповеди и т. п.) как самоотчуждение и в какой-то мере преодоление. Объективируя себя (то есть вынося себя вовне), я получаю возможность подлинно диалогического отношения к себе самому.

<...> *Высказывание как смысловое целое.* Экспериментатор составляет часть экспериментальной системы (в микрофизике). Можно сказать, что и понимающий составляет часть понимаемого высказывания, текста (точнее, высказываний, их диалога, входит в него как новый участник). Диалогическая встреча двух сознаний в гуманитарных науках. Обрамление чужого высказывания диалогизирующим контекстом. Овеществление чужих высказываний есть особый способ (ложный) их опровержения. Эта точка зрения, относительно правомерная, подобно чисто лингвистической точке зрения (при всем их различии), не задевает сущности высказывания как смыслового целого. Высказывание претендует на справедливость, истинность, красоту и правдивость (образное высказывание) и т.

п. разными формами отношения к действительности, к говорящему субъекту и к другим (чужим) высказываниям.

Лингвистика имеет дело с текстом, но не с произведением. То же, что она говорит о произведении, привносится контрабандным путем и из чисто лингвистического анализа не вытекает. Несколько упрощая дело: чисто лингвистические отношения — это отношения знака к знаку и знакам в пределах системы языка или текста (линейные). Отношения высказываний к реальной

действительности не могут стать предметом лингвистики. Отдельные знаки не могут быть ни истинными, ни ложными, ни прекрасными и т. п.

Творческое словесное целое есть очень сложная и многопланная система отношений. Всякое живое, компетентное и беспристрастное наблюдение с любой позиции, с любой точки зрения всегда сохраняет свою ценность и свое значение. Голые точки зрения (без живых и новых наблюдений) бесплодны. <...> *Согласие* — одна из важнейших форм диалогических отношений. И между глубоко монологическими речевыми произведениями всегда наличны диалогические отношения. Между языковыми единицами не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. п.). Целое высказывание — это уже не единица языка (и не единица “речевого потока” или “речевой цепи”), а единица речевого общения, имеющая не значение, а *смысл* (то есть целостный смысл, имеющий отношение к ценности — к истине, красоте и т.

п.— и требующий *ответного* понимания, включающего в себя оценку). Ответное понимание речевого целого всегда носит диалогический характер.

У наблюдающего нет позиции *вне* наблюдаемого мира, и его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет. Понимающий неизбежно становится *третьим* в диалоге (участников может быть неограниченное количество), но диалогическая позиция этого третьего — совершенно особая позиция. Всякое высказывание всегда имеет адресата. Но кроме адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего *нададресата* (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени. (Лазеичный адресат.) В разные эпохи и при разном миропонимании этот нададресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные

идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами).

Указанный третий вовсе не является чем-то мистическим или метафизическим (хотя при определенном миропонимании и может получить подобное выражение) — это вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть *услышанным*, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на *ближайшем* понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно).

Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее *безответности*.

Слово хочет быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так *ad infinitum*. Слово, которое боится третьего и ищет только временного признания (ответного понимания ограниченной глубины) у ближайших адресатов.

Критерий *глубины* понимания как один из высших критериев в гуманитарном познании. Слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно. Набирать глубину (а не высоту и ширь). Микромир слова.

М. М. Бахтин

ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»

Редакция «Нового мира» обратилась ко мне с вопросом о том, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни. Конечно, на такой вопрос трудно дать категорический и уверенный ответ. В оценке своего дня, своей современности люди

всегда склонны ошибаться (в ту или другую сторону). И это нужно учитывать. Постараюсь все же ответить.

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, в том числе молодых, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху (Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и другие), есть, конечно, и необходимые внешние условия для его развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности и т. п.). Но, несмотря на все это, наше литературоведение последних лет (в сущности, почти всего последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез. Литературоведение, в сущности, еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводят к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка.

Таков, на мой взгляд, *общий* характер литературоведения наших дней. Но никакая общая характеристика не бывает вполне справедливой. И в наши дни выходят, конечно, неплохие и полезные книги (особенно по истории литературы), появляются интересные и глубокие статьи, есть, наконец, и *большие* явления, на которые моя общая характеристика никак не распространяется. Я имею в виду книгу Н. Конрада «Запад и Восток», книгу Д. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» и «Труды по знаковым системам», четыре выпуска (направление молодых исследователей, возглавляемых Ю. М. Лотманом). Это в высшей

степени отрадныя явления последних лет. По ходу нашей дальнейшей беседы я, может быть, еще коснусь этих трудов.

Если же говорить о моем мнении по поводу задач, стоящих перед литературоведением в первую очередь, то я остановлюсь здесь лишь на двух задачах, связанных только с историей литературы *прошлых* эпох, притом в самой общей форме. Вопросов изучения *современной* литературы и литературной критики я вовсе не буду касаться, хотя именно здесь больше всего важных, первоочередных задач. Те две задачи, о которых я намерен говорить, выбраны мною потому, что они, по моему мнению, назрели и уже началась их продуктивная разработка, которую надо продолжить.

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и особенно Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики

эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и методология таких анализов еще не разработана. А так называемый литературный процесс эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности, к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом.

Задача, о которой я говорю, и связанные с ней проблемы (проблема границ эпохи как культурного единства, проблема типологии культур и др.) очень остро встали при обсуждении вопроса о литературе барокко в славянских странах и особенно в продолжающейся и сейчас дискуссии о Ренессансе и гуманизме в странах Востока; здесь особенно ярко раскрылась необходимость более глубокого изучения неразрывной связи литературы с культурой эпохи.

Названные мною выдающиеся литературоведческие работы последних лет — Конрада, Лихачева, Лотмана и его школы — при всем различии их методологии одинаково не отрывают литературы от культуры, стремятся понять литературные явления в дифференцированном единстве всей культуры эпохи. Здесь следует подчеркнуть, что литература — явление слишком сложное и многогранное, а литературоведение еще слишком молодо, чтобы можно было говорить о каком-то одном «единоспасающем» методе в литературоведении. Оправданны н

даже совершенно необходимы *разные* подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изучаемом явлении литературы, помогали более глубокому его пониманию.

Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах эпохи, как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо: если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в *большое время*. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, как я уже сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи.

Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театрально-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают¹.

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню. Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Из сказанного нами вовсе не следует, что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен сверяться с нею. Произведение литературы, как мы ранее сказали, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*.

Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры — это *открытое* единство.

Каждое такое единство (например, античность) при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс

становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры. Античность сама не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная шутка: древние греки не знали о себе самого главного, они не знали, что они *древние* греки, и никогда себя так не называли. Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в *древних* греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых *смысловых* ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. Нужно сказать, что и сам Шпенглер в своем великолепном анализе античной культуры сумел раскрыть в ней новые смысловые глубины; правда, кое-что он примышлял к ней, чтобы придать ей большую закругленность и законченность, но все же и он участвовал в великом деле освобождения античности из плена времени.

Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о новых *смысловых* глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы²: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки.

Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой

культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры. Такое представление, как я сказал, односторонне. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами, есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *внеаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной внеаходимости и благодаря тому, что они *другие*.

В области культуры внеаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются.

Что касается моей оценки дальнейших перспектив развития нашего литературоведения, то я считаю, что эти перспективы вполне хорошие, так как у нас огромные возможности. Не хватает нам только научной, исследовательской смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины.

М.М. Бахтин

К МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном, конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может быть выделен из конкретного эмпирического акта. 1. Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы). 2. *Узнание* его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) *значения* в языке. 3. Понимание его *значения* в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4. Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности.

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

В символе есть «теплота сплывающей тайны» (Аверинцев). Момент противопоставления *своего чужому*. Теплота любви и *холод*, отчуждения. Противопоставление и сопоставление. Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализированным, то есть несколько приближенным к понятию. <...> Определение *смысла* во всей глубине и сложности его сущности. Осмысление как открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания. Предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту. Такой смысл (в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть).

Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук. Интерпретация смыслов не может быть научной, но она глубоко познавательна. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами. «...Надо будет признать симвонологию не ненаучной, но *ионаучной* формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности» (С. С. Аверинцев).

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

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник

часто изображает себя в картине (с краю ее), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы *не видим* автора как такового (его нельзя видеть); во всяком случае, не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

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

Гуманитарные науки — науки о духе — филологические науки (как часть и в то же время общее для всех них — слово). Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы диалогического движения *понимания*: исходная точка — данный текст, движение

назад — прошлые контексты, движение вперед — предвосхищение (и начало) будущего контекста.

Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу *личностей*). Монологизм гегелевской «Феноменологии духа». Не преодоленный до конца монологизм Дильтея.

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

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

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

Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть больше и глубже. Догматические мысли. <...> Мысль знает только условные точки; мысль смывает все поставленные раньше точки.

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

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

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

<...> Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово — словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом. Нельзя забывать, что вещь и личность — *пределы*, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не

может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия). Каждое слово текста преобразуется в новом контексте. <...>

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

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

Собственно семантическая сторона произведения, то есть *значение* его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни (см. значение слова «символ») — в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место *приобщение*, на высших

этапах — приобщение к *высшей ценности* (в пределе абсолютной).

<...> Текст — печатный, написанный или устный = записанный — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне большого времени. Каждый образ нужно понять и оценить на уровне большого времени. Анализ обычно копошится на узком пространстве малого времени, то есть современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языкеречи (приказание, пожелание, предупреждение, заклинание и т. п.), мелко человеческое отношение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредреженности, неожиданности, так сказать, «сюрпризности», абсолютной новизны, чуда и т. п. Особый характер *пророческого* отношения к будущему. Отвлечение от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

Время театрального зрелища и его законы. Восприятие зрелища в эпохи наличия и господства религиозно-культовых и государственно-церемониальных форм. Бытовой этикет в театре.

<...> Процесс овеществления и процесс персонализации. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не *я*, а *я* во взаимоотношении с другими личностями, то есть *я* и *другой*, *я* и *ты*.

Есть ли соответствие «контексту» в естественных науках? Контекст всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова) — в естественных науках объектная система (бессубъектная).

Наша *мысль* и наша *практика*, не техническая, а *моральная* (то есть наши ответственные поступки), совершаются между двумя пределами: отношениями к *вещи* и отношениями к *личности*. *Овеществление* и *персонификация*. Одни наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу овеществления, никогда его не достигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая.

Вопрос и *ответ* не являются логическими отношениями (категориями); их нельзя вместить в одно (единое и замкнутое в себе) сознание; всякий ответ порождает новый вопрос. Вопрос и ответ предполагают взаимную вненаходимость. Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное.

Разные хронотопы спрашивающего и отвечающего и разные смысловые миры (*я* и *другой*). Вопрос и ответ с точки зрения третьего сознания и его «нейтрального» мира, где все *заменяемо*, неизбежно деперсонифицируются.

Различие между *глупостью* (амбивалентной) и тупостью (однозначной).

Чужие освоенные («свой-чужие») и вечно живущие, творчески обновляющиеся в новых контекстах, и чужие инертные, мертвые слова, *«словамумии»*.

Основной вопрос Гумбольдта: множественность языков (предпосылка и фон проблематики — единство человеческого рода). Это в сфере языков и их формальных структур (фонетических и грамматических). В сфере же *речевой* (в пределах одного и любого языка) встает проблема своего и чужого слова.

1. Овеществление и персонификация. Отличие овеществления от «отчуждения». Два предела мышления; применение принципа дополнительности.

2. Свое и чужое слово. Понимание как превращение чужого в «свое-чужое». Принцип вневходимости. Сложные взаимоотношения понимаемого и понимающего субъектов, созданного и понимающего и творчески обновляющего хронотопов. Важность добраться, углубиться до творческого ядра личности (в творческом ядре личность продолжает жить, то есть бессмертна).

3. Точность и глубина в гуманитарных науках. Пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$). В гуманитарных науках точность — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.).

Древняя стадия персонификации (наивная мифологическая персонификация). Эпоха овеществления природы и человека. Современная стадия персонификации природы (и человека), но без потери овеществления. См. природа у Пришвина по статье В. В. Кожина. На этой стадии персонификация не носит характера мифов, хотя и не враждебна им и пользуется часто их языком (превращенным в язык символов).

4. Контексты понимания. Проблема *далеких контекстов*. Нескончаемое обновление смыслов во всех новых контекстах. *Малое время* (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее) и большое время — бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает. Живое в природе (органическое). Все неорганическое в процессе обмена вовлекается в жизнь (только в абстракции их можно противопоставлять, беря их отдельно от жизни).

Мое отношение к формализму: разное понимание спецификаторства; игнорирование содержания приводит к

«материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 года¹⁷); не «делание», а творчество (из материала получается только «изделие»); непонимание историчности и смены (механистическое восприятие смены). Положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы.

Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории: «оппозиция», «смена кодов» (многостильность «Евгения Онегина» в истолковании Лотмана и в моем истолковании). Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу *голоса* и диалогические отношения между ними. Принцип дополнительности я также воспринимаю диалогически. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в *объект* (вещный) и глубина проникновения в *субъект* (персонализм).

В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в *понятия* (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой.

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов,

но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник воз» рождения. Проблема *большого времени*.

Основные термины:

Монологизм и диалогизм, полифония, уровни диалога, адресат и наадресат, чтение как актуализация и переакцентировка.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бодрийяр Жан. Симуляция и симулякры // Современная литературная теория.
- Антология. М., 2004.
- Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон. СПб., 2001.
- Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного, М., 1991.
- Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. М., 1979.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Косиков Г. От структурализма к постмодернизму. М., 2000.
- Ман П. де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики.
- СПб., 2002.
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 2001.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарного знания. СПб., 1994.
- Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М., 1999.
- Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.
- Яусс Х.-Р. История литература как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1998. № 12.

РЕСУРСЫ ИНТЕРНЕТА

Переводы французских теоретиков на постоянно пополняющейся странице Г. К. Косикова: lib.ru/mimesis|metod.html

Фуко М. Что такое автор?: lib.ru/ COPIRING|fuko.txt

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: lib.khsu.ru/160/into.html

Издание подготовлено в авторской редакции.

Подписано в печать 06.06.2016 г.

Отпечатано на оборудовании Издательского Дома Томского государственного университета,
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. (3822) 531-528, 529-849. E-mail: rio.tsu@mail.ru
Заказ 1886. Тираж 100 экз.