

80
AG55

На правах рукописи

Андреев Анатолий Николаевич

ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Специальность 10.01.08 – теория литературы

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени доктора
филологических наук

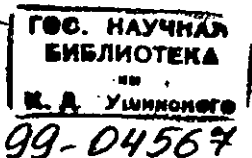
Москва – 1998

Работа выполнена на кафедре теории литературы филологического факультета
Белорусского государственного университета.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор Эсалнек А. Я.

доктор филологических наук,
профессор Исаев С. Г.

доктор филологических наук
профессор Фоменко И. В.



Ведущая организация: Институт литературы им. Я. Купалы НАН РБ

Защита диссертации состоится *26.11.98* на заседании
диссертационного совета Д. 053.05. 12 при Московском государственном университете
им. М.В. Ломоносова.

Адрес: 119899 Москва, ГСП. В-234, Воробьёвы горы, МГУ, 1 корпус
гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. А.М. Горького
МГУ.

Автореферат разослан *14.10.98.*

Учёный секретарь
диссертационной
доктор филологических наук,
профессор

В.А. Зайцев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

Гениальная мысль о различии в художественном произведении содержательной и формальной сторон на века определила основную тенденцию в изучении проблем произведения. К содержанию традиционно относят все моменты, связанные с семантической стороной творчества (осмысление и оценка реальности). План выражения, феноменологический уровень - относят к области формы.

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

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

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

Кардинальный же вопрос всей теории литературы -- вопрос о взаимопредставленности содержания в форме и наоборот -- не только не решался, но чаще всего и не ставился. Не отвергая принципиального подхода к изучению художественного произведения как к идеологическому по своей природе образованию, имеющему специфический план содержания и план выражения, эстетики и литературоведы в последнее время всё чаще культивируют идею многоуровневости эстетического объекта.¹

При этом меняется представление о природе самой целостности произведения. Достижения в области общенаучной методологии -- в частности, разработка таких понятий, как структура, система, целостность -- заставляют гуманитариев также идти от макро- к микроуровню, не забывая при этом об их интегрированности. Выработка диалектического мышления становится чрезвычайно актуальной для всех гуманитарных дисциплин. Очевидно, только на этом пути можно достичь глубинных знаний об объекте исследования, адекватно отразить его свойства.

Реферируемая работа посвящена решению фундаментальной эстетической и литературоведческой проблемы: исследованию художественного произведения как формы общественного сознания и одновременно -- как собственно эстетического объекта. Предметом аналитического рассмотрения является не текст или отдельные его составляющие и не "мир идей" произведения (имеющий соответствующий эстетический, религиозный, философский и др. аспекты), а именно художественное произведение -- целостный объект, несущий, с одной стороны, идеальное духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложно организованной форме: художественном тексте.

Таким образом, автор ставит задачу: не избегать социологизации или эстетизации литературы (и не подбирать одностороннюю аргументацию, субъективно отдавая предпочтение какой-либо одной концепции), а суметь обнаружить в избранном объекте указанные взаимоисключающие, но в то же время и взаимообуславливающие аспекты: исследовать "идейные" параметры как предпосылку эстетических свойств, а в

¹ Ишарден Р. Исследования по эстетике. -- М., 1962. -- 572с.; Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. -- М., 1991. -- 159с.; Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987. 217с.

"эстетике" произведения обнаружить духовно-социальный потенциал. Задача видится в синтезе полярных точек зрения.

Разумеется, подобная задача потребовала от автора прежде всего сосредоточиться на такой методологии, которая давала бы возможность в принципиальном плане подступиться к научной задаче подобного рода. Автономность и актуальность данного – методологического – аспекта теоретического литературоведения не вызывает сомнения.²

В настоящее время в области гуманитарных наук активно происходит та же "гибридизация" дисциплин, что несколькими десятилетиями ранее начала осуществляться в циклах наук естественных. На стыках наук возникают новые дисциплины. Самый яркий пример "синтетической" науки, появившейся в результате "слияния" философии, истории, искусствоведения, психологии и др. – культурология. Нечто подобное, на наш взгляд, происходит сегодня и в литературоведении. Дело, разумеется, не в моде как таковой и не в веяниях времени – словом, факторы внешние здесь не при чём. Дело в сути самой проблемы. Указанные процессы стыковки гуманитарных наук оказываются возможными и необходимыми потому, что отдельные подходы – как, например, социологически ориентированный марксистский или формалистически-структуралистский – исчерпали свои конструктивные, созидательные ресурсы (несмотря на то, что они, несомненно, имеют свои бесспорные научные достижения). В повестку дня встала проблема поиска новых путей в осмыслении литературного произведения как целостного объекта, не делящегося на "чистые" эстетику и психологию, религию и философию, нравственность и политику. Актуальную задачу можно сформулировать следующим образом: необходимо синтезировать новаторскую, универсальную методологию, позволяющую видеть и исследовать как отдельные грани целостного явления, так и совокупность всех моментов целого.

Посильная разработка именно подобной методологии, а также демонстрация её уникальных возможностей и является целью диссертации.

Цель работы достигается путём последовательного решения ряда взаимосвязанных задач:

- ♦ созданием адаптированной под замысел исследования теории личности как объекта и субъекта эстетической деятельности;

² Бушмин А.С. Наука о литературе: Проблемы. Споры. Суждения. М., 1980. – 334с.; Фридендер Г.М. Методология литературоведения и ее задачи // Г.М. Фридендер. Методологические проблемы литературоведения. – М., 1984. – С.3-24.

- ♦ развитием теории художественной типизации в единстве основных её стратегий: метода, рода, метажанра, жанра;
- ♦ созданием теории духовно-эстетических категорий (основы художественного метода), образующих спектр, в котором взаимосвязаны и взаимообусловлены героический, сатирический, трагический, идиллический, юмористический, драматический и иронический пафосы;
- ♦ существенным уточнением концепции взаимообусловленности метода и стиля, а также метода и "художественной системы" (классицизма, романтизма, реализма, постмодернизма и др.);
- ♦ разработкой теории художественной аксиологии;
- ♦ разработкой некоторых "прикладных" аспектов функционирования художественного произведения в общественном сознании (в частности, концепции национального как фактора художественной ценности произведения, психологизма в литературе).

Предельно сжато проблематику исследования можно сформулировать следующим образом: личность и литература -- опыт целостного анализа.

Вышеназванные задачи фокусируют в себе основные положения диссертации, выносимые на защиту.

Особенностями разрабатываемой методологии определяется и **научная новизна полученных результатов**. К ним следует отнести, в первую очередь, **универсальный характер** предлагаемой концепции, в рамках которой каждая из бывших и ныне существующих "теорий литературы" обнаруживает свои методологические плюсы и минусы. Особо выделим: целостный анализ литературного произведения не отвергает наработанных методик, такой анализ, в идеале, призван способствовать "очищению" их от "греха" абсолютизованности и существенно скорректировать их научное движение в сторону сближения со своими антиподами.

Отстаиваемая концепция находится отнюдь не в стороне от различных современных школ и направлений. Диссертанту хотелось бы в меру сил синтезировать опыт таких школ, поскольку он убеждён, что существующие литературоведческие методологии можно и нужно приводить к "общему знаменателю" ~ вовсе не с целью унификации именем очередной "истинной" доктрины, а с целью адекватного отражения противоречивой логики развития литературоведческо-эстетической мысли.

Практическая значимость полученных результатов обнаруживает себя в следующих основных формах литературоведческой деятельности.

Во-первых, автором разработаны курсы по теории литературы для студентов филологических факультетов высших учебных заведений и по истории и теории

мировой культуры (культурологии) для студентов вузов; выпущены три учебных пособия для студентов вузов (два – по теории литературы, одно – по культурологии). Программа курса теории литературы, утверждённая в качестве типовой Министерством образования и науки Республики Беларусь 26.03.95г. (№ МД-6/тип) (в соавторстве с Шамякиной Т.И.), а также Программа курса истории и теории мировой культуры (Народная асвета, 1998, №1).

Во-вторых, на протяжении ряда лет автор ведёт спецсеминар "Целостный анализ литературного произведения" на филологическом факультете Белгосуниверситета, в рамках которого студенты обучаются именно предлагаемой методологии. "Репертуар" семинара не ограничен культурно-географическими или временными пределами, что позволяет исследовать произведения белорусской, русской и зарубежной классики, произведения современных авторов различных национальных литератур.

В-третьих, автор в разное время читал соответствующие спецкурсы в МГИУУ, ОИУУ, РИПК – исключительно для учительской аудитории. Отзывы творчески работающих учителей свидетельствуют о том, что "целостная" методология может быть успешно адаптирована и применена в школьных курсах преподавания литературы.

Многочисленное практическое апробирование не вызывает сомнения в эффективности методологии целостного анализа литературных произведений как для вузовского, так и для школьного преподавания.

Что касается собственно научной апробации результатов диссертации, то итоги исследований, включённые в диссертацию, обсуждались на заседаниях кафедры теории литературы БГУ, на заседании сектора теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; на заседании методологического семинара, функционирующего при секторе теории литературы Института литературы им. Я. Купалы НАН РБ; докладывались на международных конференциях в Минске (1993, 1995, 1996, 1997), в МГУ ("Средства массовой информации в постсоветском обществе", январь 1997; "Литературоведение на пороге XXI века", май 1997; "Теоретическое литературоведение сегодня. Поспеловские чтения", декабрь 1997), в Гродно (1996, 1997).

Основные материалы по диссертации изложены в трёх монографиях и 20 научных публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, общей характеристики работы, пяти глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении намечены цели и задачи исследования, дан краткий обзор методологических концепций, так или иначе имеющих отношение к целостному

подходу: от Аристотеля до работ современных исследователей. Особое внимание уделено эволюции целостной концепции в отечественном литературоведении XX столетия, что создало необходимый контекст для изложения собственной версии. Отмечено, что идея целостности литературного произведения и литературы на макро- и микроуровне были той основополагающей, творчески неисчерпаемой точкой отсчёта, благодаря которой рождались все крупные западноевропейские и русские литературоведческие (следовательно, и методологические) школы: мифологическая, культурно-историческая, психологическая.³ "... произведение искусства не есть нечто обособленное, и поэтому предметом исследования является целое, которым оно объясняется и обуславливается" ⁴ (выделено мной – А.А.) – такова "исходная точка", можно сказать, всей литературоведческой науки XIX века при истолковании художественного произведения. Погружение в атмосферу исторически рассматриваемого культурно-социального контекста (а именно этот аспект целостности был в центре внимания) – огромная заслуга упомянутых "школ" перед наукой.

Вместе с тем в качестве научного итога всех литературоведческих направлений XIX века, думается, можно рассматривать следующий тезис: раскрыть причину перехода внеэстетических явлений в эстетические не удалось.⁵ Вполне закономерно, что XX век для русского литературоведения начался под знаком "воли к методу".⁶ С этой точки зрения проанализированы взгляды В.М. Жирмунского как теоретика формализма (занимающего, надо сказать, особое, далёкое от крайности радикализма положение среди формалистов; тем интереснее его методологическая позиция претендующая на всеохватность), а также учение о "синтетическом построении истории литературы" ⁷ академика П.Н. Сакулина. Марксистское литературоведение (в том виде, в каком оно развивалось в Советском Союзе) пошло, с одной стороны, по пути углубления и детализации как "поэтики", так и "идейного содержания", а с другой – по пути упрощения и вульгаризации кардинальной проблемы науки о литературе: взаимопредставленности мира идей и феномена стиля. Иррационально воздвигнутый приоритет идеологизированных категорий (классовость, партийность, народность)

³ Николаев П.А., Курилов А.С., Гришуни А.Л. История русского литературоведения: Учебное пособие. – М., 1980. – С.106-212.

⁴ Там же, с.125.

⁵ Там же, с.177.

⁶ Жирмунский В.М. К вопросу о формальном методе // В.М.Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. – С.94.

⁷ Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы // П.Н. Сакулин. Филология и культурология. – М., 1990. – С.23-85.

делал любой разговор в предлагаемых координатах заведомо ненаучным. Выпячивание идейного содержания – классический недуг литературоведения – было возведено в ранг нормы.

Вместе с тем было бы слишком большим упрощением, в свою очередь, представлять себе, что советское литературоведение было рабом жёстких идеологических доктрин и считало методологическую сторону науки о литературе делом для себя решённым и неактуальным. Примеров методологической озабоченности советского литературоведения в 50 - 80-е годы – предостаточно.⁸ Симптоматичным следует считать уже само увязывание идеологии и поэтики. Целостность художественного произведения, пусть и в искажённом свете, не выпадала из поля зрения учёных. Всё чаще употребляются в этой связи термины "целое", "система", "целостность". Явственно стали прорисовываться две тенденции. Первая состояла в том, что прочно вошедший в употребление термин "целостность" трактовали либо как метафору, подчёркивающую степень "внутренней спаянности отдельных компонентов"⁹, либо как качество системы: "Произведения, обладающие высоким уровнем творческого совершенства, конечно, всегда являются системами. При их научном изучении, конечно, надо приходить к пониманию всей целостности таких систем".¹⁰ В связи с системным подходом к исследованию эстетической специфики рассмотрены взаимодополняющие концепции Г.Н. Поспелова и И.Ф. Волкова.¹¹

Вторая тенденция склонна была противопоставлять понятия "система" и "целостность", подчёркивая их принципиальное качественное различие. Разработка этого направления связана прежде всего с именами М.М. Гиршмана и В.И. Тюпы. М.М. Гиршман развивал идею об изучении литературного произведения не поэлементным, а иным, целостным способом, имея в виду следующее: элемент надо

⁸ Виноградов И.И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. – М., 1958. – 216с.; Бушмин А.С. Наука о литературе. – М., 1980. – 334с.; Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М., 1982. – 3-е изд. – 460с.; и др.

⁹ Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе литературы // М.Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. – М., 1982. – С.366.

¹⁰ Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Г.Н. Поспелов. Вопросы методологии и поэтики: Сб. ст. – М., 1983. – С.138.

¹¹ Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М., 1989. – 2-е изд. – 253с.

изучать как "элементцелого", как момент целого, содержащий в себе все свойства целого, но не равного ему.¹² В работе В.И. Тюпы элементы названы уровнями, "клеточками художественности".¹³ Исследование целостного объекта как многоуровневого образования представляется чрезвычайно перспективным. Научное отражение подобной практически не поддающейся расчленению и только теоретически разложимой на уровни модели оказывается возможным как многократно системное, диалектически системное, отдающее себе отчёт в том, что объектом отражения является не система, а целостность.

Как бы мы ни оценивали этот подход, следует признать, что за его рамками остался вопрос, без решения которого лишается фундамента всякая целостная методология, а именно: как возможен сам феномен целостности? Сегодня уже очевидно, что суть проблемы оказывается гораздо более многомерной, чем те методологические "ключи", которые предлагались для её постижения. По большому счёту, уже не ведутся споры о том, надо или нет совмещать личность и литературу; весь вопрос сводится к тому, как это сделать на пользу литературной теории, не превращая последнюю в подраздел психологии или собственно философии.

Думается, возможности решения подобной задачи значительно возрастут тогда, когда удастся разобраться в принципах и закономерностях функционирования сознания. Как показывает практика, без теории сознания оказалось невозможным сформировать представление о предмете исследования для эстетики и литературоведения – таков наш исходный постулат. Целостность и системность должны быть поняты прежде всего как характеристика качества мышления, а не только как свойства некоего объекта.

Если обосновывать все дальнейшие рассуждения, опираясь на предложенный краеугольный тезис, мы будем поставлены перед необходимостью рассматривать эстетическое как момент духовного, что и было последовательно осуществлено в диссертации.

Таким образом, проблема теории художественного произведения распадается на множество точечных, локальных проблем-теорий, свести которые воедино требует универсально понимаемый принцип целостности. У предлагаемой теории есть несколько разноплановых источников и, соответственно, аспектов:

¹² Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991. – 159с.

¹³ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск, 1987. – 217с.

общеметодологический, лично-духовный, культурологический, эстетическо-литературоведческий.

Глава 1, носящая название "Методология целостного анализа литературного произведения", включает в себя три раздела, в которых рассматриваются феномен целостности в искусстве и культуре, конкретно целостность художественного образа, а также непосредственно связанная с понятием эстетической целостности проблема личности как субъекта и объекта эстетической деятельности.

Сама постановка проблемы целостности, по убеждению автора, возможна только при соответствующих типе и уровне мышления, реализующих свой потенциал через определённые принципы познания, которые осознаются как методологическая установка. В данном случае речь идёт о всестороннем, многоуровневом – универсальном – рассмотрении объекта, философской базой которого (рассмотрения) выступает диалектика в её материалистическом варианте. Именно диалектика с её опорой на принцип противоречия как источник развития позволила научно-философски разграничить понятия целостность и система. Познавать системно означает не включать в рассматриваемую систему иную, противоречащую её систему, которая, однако, столь же реально и "правомочно" репрезентирует качество объекта, как и система изучаемая. Единновременное сосуществование в едином объекте множества противоречивых "качеств-систем", мгновенно утрачивающих свою тождественность при вычленинии "качества" из многоуровневых отношений, и есть то, что в данной работе названо целостностью.

Всякая целостность – конкретна. Ей присущи такие свойства, которые противопоставляют целостность, с одной стороны, системе, с другой – целостности иного качества или порядка. Система характеризуется возможностью разлагаться на элементы, за каждым из которых закреплена строго определённая функция. Отчётливыми признаками системности обладают, например, механические единства (конструкции). Саморазвиваться такого рода единства не могут, зато они легко поддаются расчленению на элементы, классификации, могут быть описаны на формальном языке точных наук при помощи понятий, связанных, опять же, формальной (недиалектической) логикой.

Целостность является признаком органических единств, которые способны к саморазвитию, т.е. к переходу качеств в свою противоположность. И характеристика системы (часть – целое, элемент – целое и т.п.) непреложима к целостности. Отношения "части" и "целого" в целостности иные: они соотносятся как капля и океан, как жёлудь и дуб – как эмбрион и развитое целое. Иначе говоря, в каждом элементе целостности в свёрнутом виде закодирована та программа, которая позволяет эмбриону

саморазвиваться, эволюционировать и трансформироваться в целостность иного порядка.

Таким образом, система с её "запретом на противоречие" осознаётся как момент целостности. Как же человеческому сознанию удаётся воспринимать подобные внутренне противоречивые объекты?

Во-первых, при помощи **образа** (шире – искусства), который локализует всеобщность, придавая ей свойства целостности, но такой "конкретной" целостности, сквозь которую видны уже зародыши иных целостностей; во-вторых, более или менее адекватное описание целостности возможно и на языке науки – при помощи диалектически согласованных **понятий**, фиксирующих "клубки" и "пучки" противоречий в их иерархизированном единстве (возможно это, заметим, при посредничестве высокоразвитой диалектики, которую мы называем **тотальной**).

Итак, следует признать, что научно целостность может быть аналитически описана только как система, стремящаяся к своему пределу, к своей противоположности (что, конечно, является относительным познанием целостности). С другой стороны, непосредственное, интуитивное постижение целостности с помощью образно-модельного отражения (в эстетическом плане назовём это сотворческим сопереживанием) является актом преимущественно синтетическим, редуцирующим аналитическое начало до предела – и в этом смысле также односторонним восприятием.

Выход с позиций "тотальной диалектики" видится в том, чтобы не противопоставлять указанные два подхода (а кроме "**образов**" в широком смысле и **понятий** человеческая культура не выработала иных языков), акцентируя исключительно уязвимые стороны каждого, а совмещать их по **принципу дополнительности**, обогащая когнитивные возможности абстрактно-логического и "внелогического" способов постижения целостности.

Поскольку целостность равным образом относится к культуре, ко всем её составляющим "компонентам" (искусство, мораль, религия, право, политика, экономика, наука, философия), а также к "компонентам компонентов" (если, например, говорить об искусстве, то свойствами целостности обладают каждая отдельно взятая "художественная система" (античность, романтизм, реализм и проч.), каждый вид искусства, творчество каждого художника, каждое отдельное произведение, каждый уровень произведения) – то необходимо подчеркнуть, что нас в данной работе интересует прежде всего эстетический аспект целостности словесно-художественного произведения.

Далее в реферируемой диссертации описаны фундаментальные характеристики основных "языков" культуры, к которым, помимо полярно соотносимых "образа" и "понятия", отнесены также "знак", "символ" и "образ-символ".

В следующем разделе главы вопрос о языках культуры (и прежде всего "образа" как языка литературы) увязан с сущностью или природой человека. Язык обслуживает отношения (которые, в свою очередь, осуществляются посредством информации). Следовательно, каков язык – таковы и отношения (такова и информация). А что определяет функции языков? Ведь для того, чтобы создать "модель жизни", необходим специфический художественный код (или образ). Целостный художественный образ со всеми уникальными возможностями (чем более образ индивидуален – тем более способен он передать общее, т.е. понятие) – это всё же только способ, средство. Что же является содержательностью образа?

Ответ, видимо, может быть только один: личность.

Итак, функции языков определяются соответствующими духовными потребностями личности. Поскольку личность является не только субъектом эстетического познания (т.е. тем, кто с помощью образа познаёт мир), поскольку образ служит одновременно средством познания и передачи сугубо человеческой информации – постольку все вопросы собственно эстетического порядка так или иначе упираются в проблему личности. Таков императив целостного подхода. Личность интересует нас не сама по себе, а как совокупность свойств, становящихся предпосылкой эстетической деятельности. Вот почему логика исследования природы художественного произведения вынуждает нас ненадолго покинуть русло литературоведения и вторгнуться на территорию философии и психологии, которым ближе всего личностная проблематика в интересующем нас аспекте.

Основу современных представлений о личности составили идеи, почерпнутые в трудах З. Фрейда, Э. Фромма, К. Юнга, В. Франкла, А.Н. Леонтьева, Э.В. Ильенкова и др.¹⁴ Была сделана попытка обозначить необходимый для данной работы объём таких понятий, как личность, характер, духовная деятельность человека, психика, сознание и т.д. Поскольку личность, как и сотворённое ею художественное произведение, является целостным объектом, важно было определить взаимообусловленность в человеке

¹⁴ Фрейд З. "Я" и "Оно". Труды разных лет. Книга 1, 2. Тбилиси, 1991.; Фромм Э. Человек для себя: Исследование психологических проблем этики. – М., 1992. – 253с.; Фрэнкль В. Человек в поисках смысла. Сборник. – М., 1990. – 366с.; Юнг К.Г. Собр. соч. Т.15 Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992.; Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – 302с.; Ильенков Э.В. Философия и культура. – М., 1991. – 423с.

психофизиологического (витального) и духовного начал, сознательного и бессознательного. Наконец, автору казалось необходимым, если не самым важным, прояснить и следующие вопросы, без решения которых просто бессмысленно ставить вопросы о личности в литературе: что является содержанием индивидуального сознания, какова его структура? При этом исходным обстоятельством послужило то, что индивидуальное сознание неразрывно связано с общественным, одно без другого просто не существует.

В итоге автор приходит к следующим выводам, которые явились основополагающими для последующего изложения литературоведческо-эстетической концепции. Под личностью понимается сложный духовно-психофизиологический симбиоз, в котором ведущей, определяющей инстанцией является духовная сущность личности. Целостность личности обеспечивается единством её сознания и психики. При этом целостна сущность личности, её отражение и восприятие.

Именно в таком ключе понимаемая личность является предметом исследования в художественной литературе, субъектом и объектом эстетической деятельности (и шире: культуры).

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

Содержательность духовности составляет, с одной стороны, интеграция всех форм общественного сознания; с другой стороны, эта интеграция содержит в себе все уровни сознания -- от обыденного до философского.

"Сверхчувственную" природу духовности можно передать только в образе; образ же для своего воплощения требует особых стратегий целенаправленного художественного отбора личностных проявлений, закрепляемых в стиле.

Художественное произведение в предлагаемой интерпретации – это творческий акт порождения концепции личности, воспроизводимой при помощи особых "стратегий художественной типизации". Главные из них: метод (в единстве типологической и конкретно-исторической сторон), род, метажанр и, отчасти, жанр. Стиль – это уже изобразительно-выразительное воплощение избранных стратегий через сюжетно-композиционный уровень, деталь и, далее, через словесные уровни стиля (интонационно-синтаксический, лексико-морфологический, фонетический, ритмический).

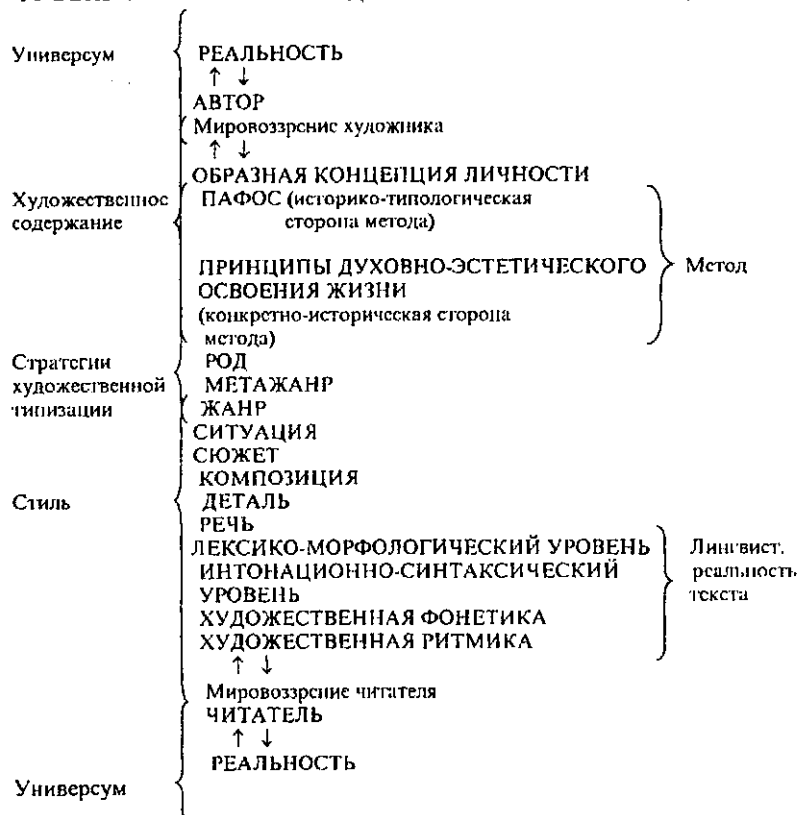
Именно в таком ключе понимаемое художественное произведение и является предметом исследования в предлагаемой работе.

В главе 2 – "Многоуровневая структура художественного произведения", состоящей из трёх разделов, распадающихся, в свою очередь, на подразделы (сложная структура главы отражает структуру произведения), основные принципы целостной методологии обретают непосредственное практическое воплощение. Солидаризируясь с подходом, намеченным сторонниками целостно-системного понимания произведения, автор попытался в "единице целостности", какой является художественное произведение, охватить и связать все известные уровни произведения, сохраняя двуединую установку:

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

2. Уровни должны помочь осознать произведение как художественное целое, которое "живёт" только в точке пересечения различных аспектов: уровни и есть те самые моменты (но не элементы) целого, сохраняющие все свойства целого.

УРОВНИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Во избежание недоразумений сразу же оговаривается момент, связанный с понятием концепции личности. В литературном произведении бывает много концепций личности. О какой из них конкретно идёт речь?

Диссертант ни в коем случае не имеет в виду поиск и анализ какого-то одного центрального героя. Подобная наивная персонификация требует от всех остальных героев быть просто статистами. Ясно, что в литературе это далеко не так. Речь также не может идти о некоей сумме всех концепций личности: сумма героев сама по себе не может определять художественный результат. Речь также не идёт о раскрытии образа автора: это равнозначно поиску центрального героя. Речь идёт о том, чтобы суметь обнаружить реальную авторскую позицию, авторскую "систему ориентации и поклонения" (Э. Фромм), которая может быть воплощена через некий оптимальный ансамбль личности. Авторское видение мира и есть высшая инстанция в произведении.

Таким образом, надо анализировать все концепции личности, воссоздавая при этом их интегрирующее начало.

Итак, взаимоотношения между мировоззрениями различных героев, между героями и автором, между героями и читателем, между автором и читателем и составляют ту зону духовного контакта, в которой и располагается художественное содержание произведения. Дальнейшая задача будет заключаться в том, чтобы показать специфичность каждого уровня и вместе с тем его интегрированность в единое художественное целое, его детерминированность, несмотря на автономность.

Эстетическое и духовное – неразделимы. Мировоззрение и его основная для художника форма выражения – концепция личности – являются внехудожественными факторами художественного творчества. Невозможно изъять из искусства духовное начало и оставить нечто собственно эстетическое. Эстетическое и есть способ организации духовного. Если это так, неизбежно возникает вопрос: **каким образом осуществляется эстетизация духовности?**

Духовность как интеллектуально-эмоциональный комплекс идей и ощущений не может быть передана непосредственно в стиле, потому что стиль только "закрепляет" осмысление и оценку, но не производит её. Упорядочивание духовного содержания, его конкретизация, придание ему определённого мировоззренческого "лица" – не является функцией стиля. Репрезентация духовных проблем в произведениях искусства – функция и прерогатива метода (что доказательно рассматривается в соответствующем разделе второй главы под названием "Метод"). Метод не является собственно эстетической характеристикой произведений искусства. Метод в искусстве (в том числе и в литературе) – это духовная основа эстетического, основная стратегия типизации той художественной содержательности, ядром которой выступает концепция личности.

Итак, смыкается духовное и эстетическое прежде всего на уровне метода, который является мостиком (внутренней формой), связывающим духовность определённого типа, в искусстве всегда воплощающейся в форме концепции личности, и стиль. Между методом и стилем, как будет показано далее, существуют промежуточные стратегии художественной типизации (как характеристики типа художественной целостности): в первую очередь – родо-жанровые. Метод, понятый как единство, с одной стороны, "принципов духовно-эстетического освоения жизни" (что отражает стадиально-индивидуальный аспект содержания, "принципов, на основе которых содержание реальной действительности претворяется в собственно художественное содержание"¹⁵), а с другой – "пафоса" (традиционно трактуемого как

¹⁵ Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М., 1989. – С.31.

разновидность "идейно-эмоциональной оценки"¹⁶, выступающей в качестве типологической, исторически повторяющейся стороны содержания). -- метод, диалектически вобравший противоположные моменты содержания, интерпретируется в духе целостного подхода.

При этом категория пафос в значительной степени переосмысливается, наполняясь обновлённым содержанием, но не порывая при этом с традицией, которая "закрепляет" за пафосом историко-типологические функции. Отталкиваясь от оригинальной концепции В.И. Тюпы¹⁷, где пафосы рассматриваются как типы эмоционально-оценочного, идеологического отношения к миру и при этом структурируются в эстетический спектр, состоящий из двух моноцентричных блоков, автор диссертации предлагает свою духовно-эстетическую версию пафосов. Имея в виду, что пафос является ни чем иным как идеологическим архетипом, ядром определённого мирозерцания, классифицировать пафосы означает типологизировать исторически сложившиеся мировоззренческие программы, умонастроения, системы ценностей. А всякая система ценностей личности, по мысли диссертанта, складывается из взаимодействия противоположных систем идеалов, которые в работе обозначены как Авторитарные Идеалы (АИ) и Гуманистические Идеалы (ГИ).¹⁸

Какова же связь между разнонаправленными системами идеалов (т.е. собственно духовностью) и пафосом как духовно-эстетической категорией?

Дело в том, что сущность каждого вида пафоса заключается именно в характере соотношений между АИ и ГИ. Вот итоговая схема "формул" пафосов, где значок между АИ и ГИ указывает на соотношение идеалов: "больше" (актуальнее), "меньше" (менее актуально); ^ -- гармония, уравновешенность; v -- разрыв, принципиальная невозможность стыковки разных по природе идеалов.

Другой способ актуализации идеалов, применённый в схеме, -- положение АИ и ГИ выше или ниже по отношению друг к другу. Такое расположение фиксирует

¹⁶ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. -- М., 1972. -- 271с.

¹⁷ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. -- Красноярск, 1987. -- 217с.

¹⁸ Терминологическое обозначение идеалов заимствовано из работы: Фромм Э. Человек для себя. -- Мн., 1992. -- С.16-21,139-166.

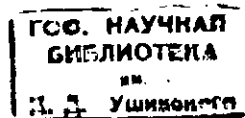
приоритет либо АИ, либо ГИ. Значок может лишь корректировать исходную позицию, но не поменять её.

| | | | | |
|-----------------------|--------------|--------------|--------------|----------------------|
| Саркастическая ирония | Юмор | Идиллия | Драматизм | Романтическая ирония |
| v ГИ v | < ГИ v | ^ ГИ v | > ГИ v | v ГИ v |
| v АИ v | < АИ v | ^ АИ v | > АИ v | v АИ v |
| v ГИ v | < ГИ v | ^ ГИ v | > ГИ v | v ГИ v |
| Комическая ирония | Сатира | Героика | Трагизм | Трагическая ирония |

Таким образом, разные лики великой триады – Героика, Трагизм, Сатира – осознаются в известном отношении как модификации героического типа сознания, тяготеющие к изначальному, материнскому героическому пафосу, в основе которого лежит специфический тип гармонии: чем меньше в личности собственно личного (ГИ) – тем более великой выглядит она в собственных глазах, ставя служение Долгу (АИ) выше самой жизни. Указанная триада доминировала в художественной жизни человечества приблизительно до 18 столетия.

Духовная гармония иного, идиллического, типа основана на диалектическом сочетании "авторитарных" и "гуманистических" систем идеалов, где на первый план выходят ценности "частной жизни", тесно связанных, разумеется, с АИ. Идиллия, Драматизм, Юмор – это "старая" триада наоборот. ГИ и АИ поменялись местами, образуя целостность личности на иной основе. Варианты новой идеологии, развёрнутой своей обнажённой экзистенциальной сутью именно в сторону частного лица, в качестве стратегий художественной типизации легли в основу романтизма, а затем и реализма.

Что касается Иронии, модификации которой располагаются по краям нижнего и верхнего уровня "авторитарного" и "гуманистического" спектра, то её качественное отличие от иных видов пафосов определяется, во-первых, тем, что это единственный принципиально деструктивный тип идеологической ориентации, по определению "наплевательски", несерьёзно относящийся к любым идеалам; во-вторых, иронию (и здесь она разделяет эстетическую судьбу сатиры и юмора) необходимо осознать как вариант комического.



Иронические стратегии художественной типизации в XX веке стали идеологическим фундаментом для модернизма и постмодернизма. В предложенной интерпретации пафосы выступают эстетической памятью искусства, действительным источником – и гарантом – художественной целостности произведения, реальным моментом (но не элементом) художественности.

Принципы духовно-эстетического освоения жизни или то, что Л.Я. Гинзбург определила как "принципы обусловленности поведения"¹⁹ (конкретно-историческая сторона метода) лежат в основе художественных "систем"²⁰ (правильнее было бы называть их целостностями), определяют их эстетику и отделяют античность от средневековья, средневековье от Возрождения, Возрождение от просвещения и классицизма, классицизм от романтизма, романтизм от реализма и т.д. (В диссертации дана характеристика наиболее значимых "художественных систем" в отношении конкретно-исторической составляющей метода. В частности, затронут вопрос о художественных возможностях классицизма, романтизма, реализма, постмодернизма.) Как видим, принципы духовно-эстетического освоения жизни есть не что иное как конкретные идеологические принципы (в отличие от пафоса, демонстрирующего идеологический архетип), конкретизация идеологического архетипа. Говорить о конкретно-исторической стороне творческого метода, не затрагивая пафоса, -- невозможно, поскольку они выступают как разные стороны одной медали.

Собственно "идеологический" аспект художественного метода является своеобразным ключом к творчеству любого художника. Природа обусловленности поведения человека определяет соотношения в структуре литературного героя. **Конструктивный принцип** построения персонажа одновременно выражает и его личностную суть, эстетическое и этическое (религиозное, философское и т.д.) в художественной структуре персонажа – неразделимы.²¹ Они являются различными аспектами личности персонажа (ср. с двумя ипостасями метода). Следовательно, познать эстетическую сущность персонажа – означает познать его личностную сущность.

¹⁹ Гинзбург Л.Я. О литературном геросе. – Л., 1979. – С.82.

²⁰ Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М., 1989. – 253с.

²¹ Гинзбург Л.Я. О литературном геросе. – Л., 1979. – С.131; Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л., 1977. – С.401-418.

На взгляд диссертанта, именно этот проблемный узел концентрирует в себе самую большую загадку художественных феноменов. Вот на какой незримой теоретической глубине осуществляется "очевидная" взаимосвязь личности и литературы, что и повлекло за собой необходимость целостного сопряжения субъекта (личности) и объекта (литературы). Если мы осознаем, что этическая (шире – мировоззренческая) структура оборачивается эстетической, не теряя при этом своей этической специфики, то мы сможем сделать значительный шаг в познании тайн искусства.

В разделе, затрагивающем родовую специфику литературы (2.1.2 Род), категория рода рассмотрена в контексте целостного подхода – как стратегия художественной типизации, специфически связанная, с одной стороны, с концепцией личности и методом, с другой – выступающей фактором стиля. Обращено внимание на то, что принципиальная грань, отделяющая эпос от лирики (двух наиболее удалённых друг от друга родовых полюсов), пролегает в личностном пространстве. Отметим в этой связи, что род имеет отношение к разграничению субстанций **личность – характер**. Если концепция личности воспроизводится как "действующее лицо" (Аристотель), если автор ставит задачу показать внутренний мир конкретной личности, существующей в определённых социальных обстоятельствах, то он вынужден передавать строй мысли и чувств героя **опосредованно**, сквозь призму поведенческих навыков и установок, задаваемых социумом. Духовное ядро личности всегда проявляется в форме характера.

Вот такая социально адаптированная личность – объект эпоса. Эпос, прежде всего в своих наиболее развитых реалистических романских формах, выступает как мышление характерами. Предназначение эпоса в первую очередь в том, чтобы воплотить многосложность человека, передать его целостность в единстве трёх сторон: телесной, душевной и духовной.

Личность же как таковая, как "эмоционально-мыслительное состояние", как меднум, почти лишённый социальной оболочки (характера); личность, непосредственно обнажающая духовное ядро, живущая здесь и везде, сейчас и всегда, откликающаяся исключительно на экзистенциальные проблемы, ловящая в мгновении вечность – такая личность является объектом лирики.

Таким образом, лирика – это мышление непосредственно "духовностью" без посредничества характера. Лирика нацелена на отрыв духовности от "витальной основы". Противоречия духовного порядка в лирике часто лишены генезиса, социальной оболочки, психологического анализма – свойств, которые акцентируют эпос.

Личность драмы как литературного рода тяготеет к человеку эпическому, однако способы показа такого человека весьма ограничены (монолог, диалог, реплика, ремарка), что делает их чрезвычайно выразительными и полифункциональными.

Вполне понятно, что эпос и примыкающая к нему драма, с одной стороны, и лирика, с другой, стали особыми стратегиями художественной типизации. Лирический герой не может быть героем эпоса – разве только как "идея" личности, её зерно. В эпосе концепция личности требует воплощения через хронотоп, систему персонажей, тип конфликта, принципы сюжетосложения, субъектную организацию, особую "эпическую" (предметную) детализацию, речь героев, лексику, синтаксис. Эпическая установка – это повествование кого-то о ком-то (чём-то).

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

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

Род, как и метод, является не собственно эстетической характеристикой произведения; связь же этих двух категорий на уровне концепции личности – очевидна.

Существует ещё один аспект художественного содержания, отношение которого к концепции личности позволяет квалифицировать его как стратегию художественной типизации. Характеры в зависимости от их связи со средой и с духовной ориентацией личности делятся на два типа. Во-первых, существуют характеры, принадлежащие личностям, утверждающим себя наперекор "телесно-психическим состояниям и социальным обстоятельствам".²² В этом случае художник изображает личность в бунтарском поединке со средой, часто заканчивающемся "выламыванием" личности из среды. Как правило, вся позитивная программа писателей связана с подобными характерами: ищущими, сомневающимися, утверждающими так или иначе ГИ. Во-вторых, существуют "личности, так и не ставшие личностями": их духовные ориентиры рушатся под напором обстоятельств, их "заедает среда". Такие личности – через характер – нивелируются обстоятельствами, приспособляются к ним вплоть до того, что сами становятся частью обстоятельств.

²² Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990. – С.111.

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

Все перечисленные аспекты художественного содержания требуют своего терминологического обозначения. Поскольку общепринятой терминологии, опять же, не существует, обратимся к опыту теоретиков. Поспелов Г.Н. первый аспект называет "романическим", второй "этологическим", "нравоописательным".²³ (ср. "эпопеи" и "менипеи" у Бахтина М.М.). Общее, родовое понятие для обоих аспектов удачно, как мне кажется, обозначено термином "метажанр"²⁴. Это не жанровый, как считает Поспелов Г.Н., а именно наджанровый, "метажанровый" аспект художественного содержания произведений. В то же время метажанровый тип содержания реализуется в жанрах романтических (роман, романтическая повесть, новелла, трагедия, драматическая комедия или "лёгкая драма" (Поспелов Г.Н.), некоторых жанрах лирики) и этологических (сатира, этологическая повесть, очерк, басня, сатирическая комедия и др.).

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

Что касается жанра как традиционной категории исторической поэтики, то и здесь, согласно концепции диссертанта, присутствует момент, связывающий жанр с концепцией личности. Как бы то ни было, жанр уже не является способом типизации концепции личности, не является характеристикой типа самой художественной целостности (как метод, род, метажанр); он характеризует тип организации художественного целого. В жанре можно увидеть момент непосредственного перехода содержания в форму в художественном произведении, момент отделения плана содержания от плана выражения. Жанр, с одной стороны, "не отвечает" за стратегию типизации, хотя и связан с ней; с другой стороны, будучи, конечно, не собственно

²³ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972. – 271с.

²⁴ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. – С.137.

стилевой характеристикой, он тяготеет по функции, скорее, к стилю, чем к стратегии типизации. Чем обусловлена подобная амбивалентность жанровой природы?

Большинство современных исследователей сходятся во мнении, что жанр, во-первых, выступает как "инструмент литературной классификации"²⁵, а во-вторых – как "регулятор литературной преемственности"²⁶. Таковы две основные тесно связанные жанровые функции.

Функция регуляции, которую можно уподобить функции своеобразной литературной генетики, выводится автором диссертации из специфики **воспроизведения художественных противоречий**. Именно в этом пункте воплощается связь жанра со стратегиями художественной типизации и с концепцией личности. Автор, солидаризируясь с тезисом И.А. Виноградова ("новелла, если так можно выразиться, демонстрирует (выделено мной – А.А.) противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью"²⁷), приходит к следующим выводам. **Рассказ** (малый прозаический жанр в целом) всегда "демонстрирует" противоречие, т.е. концентрирует, обнажает и сталкивает противоположные начала "в одном мгновении" (выражение В.Г. Белинского). Само же развитие противоречия не становится жанровой доминантой рассказа. Именно неразвитость противоречий, их эмбриональное состояние, потенциально чреватое неисчерпаемыми смысловыми подтекстами, которые зависят, конечно, от "глубины" антиномий, служит предпосылкой, фактором особой разновидности прозаической формы.

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

Особенности **романного мышления** видятся в такой организации художественного мира, где главенствующей является установка на обнаружение мировоззренческой концепции, разворачиваемой в исследовании клубка противоречий, взятых со стороны их причинно-следственных связей.

Таким образом, не столько семантическая и выразительная стороны художественного содержания, сколько связанный с ними, но вместе с тем автономный

²⁵ Чернец Л.В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс: Сб. Под ред. Г.Н. Поспелова. – М., 1981. – С.203.

²⁶ Там же.

²⁷ Виноградов И.А. О теории новеллы // И.А. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. – М., 1972. – С.255.

аспект: тезисность или развёрнутость, является регулятором жанровой приемственности. Однако тезисность и развёрнутость не сами по себе а как характеристика формы осмысления духовных проблем, стоящих перед личностью. Вне духовно-социальной проблематики категории, в которых она поддается "описанию", теряют своё значение. Получается: изучать жанр – значит в известном смысле постигать концепцию личности.

Вопрос о жанровых границах, о жанровом генетическом коде является вопросом междужанровой типологии, следовательно, вопросом о жанровой природе, если уж быть до конца последовательным.

Что касается жанра как "инструмента классификации", то данная функция сводится к внутривидовой (т.е. **внутрижанровой**) типологии, если согласиться с тем, что существует множество жанровых модификаций, составляющих в комплексе пусть и аморфное, но всё же жанровое целое, которое зиждется на некоей структурно-семантической основе, а потому устойчивое в своих принципиально очерченных границах. В этой связи можно вспомнить о таких разновидностях малого жанра, как **новелла** (рассказ романтического содержания с особыми принципами сюжетосложения: с острым сюжетом и с обязательно непредсказуемой, "парадоксальной" концовкой, заставляющей в неожиданном свете увидеть все предшествующие события), **очерк** (рассказ этологического содержания, тяготеющий к бессюжетному нравоописанию); наконец, **рассказ** в узком смысле как нечто среднее между двумя обозначенными полюсами, рассказ может быть в разной степени этологичен или новеллистичен, не скован никакими жёсткими поэтическими нормативами. Количество жанровых форм резко возрастает, если учесть, что рассказы, новеллы, очерки тоже имеют свои разновидности. Собственно говоря, **всякий рассказ** есть индивидуальное проявление жанровой сущности. А исследование типа рассказа всегда оказывается исследованием сущности жанра через его конкретную разновидность.

Резюмируем: жанр будучи устойчив в исторических границах вместе с тем постоянно меняется, характеризуясь совокупностью описательных характеристик. "Жанрообразующими" становятся тема, тип героя, конфликт, пафос, принципы сюжетосложения и т.д. – словом, практически все содержательные и формальные ингредиенты целостного произведения. Всё это имеет отношение не к жанру, а к жанровой разновидности, всегда неповторимо индивидуальной. Жанр же устойчив в своих границах благодаря своей жанровой функции: специфике воспроизведения противоречий. Вот эта двойственная природа любого жанра отторгает все попытки однозначно формализовать эту категорию. Амбивалентность художественного произведения в целом означает амбивалентность всех его уровней, в том числе и жанра.

Несомненно, постижение особенностей лирических и драматических жанров требует учёта родовой специфики, однако принцип подхода к жанровой категории, обозначенный в работе, представляется продуктивным для всех жанров. В рамках предлагаемого подхода очень перспективны исследования феномена жанровых гибридов, жанровых циклов и систем, а также соотношений жанра со всеми без исключения уровнями литературного произведения.

В следующем разделе главы 2, которая называется "Стиль. Компоненты стиля.", речь идёт уже о способе воплощения избранных стратегий, своеобразной художественной тактике. Стиль, являясь "целостным единством всех принципов художественной изобразительности и выразительности"²⁸, трактуется как высшее эстетическое качество произведения. С позиций целостного подхода даётся характеристика следующим компонентам или уровням стиля: ситуации, сюжету, композиции, деталям, речи, а также лингвистической реальности текста (аспектам лексико-морфологическому, интонационно-синтаксическому, художественной фонетике и ритмике). С точки зрения эстетической выразительности находит своё истолкование феномен метафоры. Стиль осознаётся как уровень, который определяется всеми остальными, и в то же время сам их формирует и воплощает. Так получает своё научно-теоретическое объяснение образно-интуитивное прозрение А.А. Блока: "Душевный строй истинного поэта (концепция личности – А.А.) выражается во всём, вплоть до знаков препинания".²⁹

Проанализировав многоступенчатость словесно-художественного произведения, постепенный и последовательный переход содержания в форму и наоборот, диссертант предлагает внешней формой произведения считать словесную сторону стиля. Стратегии же художественной типизации в отношении к концепции личности, стиль в отношении к стратегиям типизации правильнее называть внутренней формой.

"Генезис литературно-художественного произведения" становится предметом целостного анализа в главе 3. Произведение рассмотрено как объект и субъект воздействия литературных традиций (раздел 3.1.), в историко-функциональном аспекте (3.2.), в аспекте взаимодействия и перехода психологической структуры в эстетическую (3.3. Психологизм в литературе), и, наконец, проанализирована категория национального как фактора художественности в литературе (3.4.).

²⁸ Пospelов Г.И. Проблема литературного стиля. – М., 1970. – С.28.

²⁹ Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Собр. соч.: В 6 т. – Л., 1982. – Т.4.

В разделе 3.1. отмечено, что историко-генетический аспект – совокупность внелитературных и внутрилитературных факторов, способствующих появлению художественного произведения, -- рассмотренный в свете целостного анализа, открывает для исследователя новые возможности. Изучение произведения в парадигме историческая эпоха – автор – произведение – читатель может иметь совершенно разный, вплоть до взаимоисключающего, результат в зависимости от того, какие звенья и с помощью какой методологии актуализируются в названной целостной парадигме. Системный подход к целостно "спаянным" звеньям приводил к абсолютизации отдельных аспектов проблем генезиса и, соответственно, к засилью либо школ герменевтического толка, либо к одностороннему сосредоточению на "имманентных началах литературного развития".³⁰

Принципиальный подход к литературным традициям, вытекающий из всего сказанного о произведении, представляется следующим. Все традиции, при всей их разноплановости, можно разделить на два рода. Во-первых, на внехудожественные: мировоззрение, концепции, идеи, условия жизни, характер исторических событий и т.д. и т.п. – словом, все мыслимые импульсы, исходящие через творческую личность от реальности и так или иначе становящиеся факторами художественности. Традиции эти, в подавляющем большинстве, относятся к факторам, формирующим личность художника. Зависимость художника от идейных (и прочих) влияний наиболее трудноуловима и труднодоказуема. Влияния такого рода сказываются прежде всего на уровне метода. Метод писателя, безусловно, формируется под воздействием перечисленных факторов. Поэтому приверженцы социальной детерминированности искусства основу литературного процесса видят во внешних, внехудожественных факторах. Отсюда такие "единицы измерения" литературного процесса, как "течение", "направление" (по "идеям", "творческим программам"³¹).

Прямолинейно, упрощённо понятое взаимоотношение произведения и действительности в определённые исторические эпохи заставляло видеть в произведении отражение в художественной форме проблем времени: идеологических, национальных, философских, религиозных и т.д. Более всего ценилась позиция писателя-гражданина, писателя-философа, писателя-борца. Задачу художника рассматривали как образную зашифровку, кодирование этих проблем. Для

³⁰ Хализов В.Е. Теория литературы: Учебно-методическое пособие. – М., 1991. – С.48.

³¹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972. – 271с.

литературоведов означенного направления за картинами недвусмысленно сквозили идеи, и именно идеи определяли картины. По большому счёту искусство трактовали как служанку политики, идеологии, а его роль сводили к иллюстраторским – если вообще не агитационным – функциям. Проблемы человека и общества главенствовали и заслоняли проблемы собственно художественные. Критерием художественности становились те же идеи: их глубина, прогрессивность, новизна и т.д. Поскольку произведения виделись отблеском явлений их породивших, анализировались, в основном, не столько сами произведения, сколько внешние по отношению к ним явления. Отсюда пристальное внимание сторонников различных детерминаций искусства (социальной, психоаналитической и др.) к вопросам формирования мировоззрения автора, откликам произведений на актуальные "социальные заказы времени", к зависимости произведений от "веяний времени" и т.д. Во-вторых, традиции могут выступать как внутрилитературные, прежде всего как жанрово-стилевые, к которым относятся и всевозможные "приёмы и средства". Всякого рода теории "искусства для искусства", "чистого искусства", "формальные школы", постмодернистская эстетика и т.д. – так или иначе сосредотачиваются на формальной стороне произведений, принципиально игнорируя их идейно-смысловой импульс. Сторонники формальной школы (в широком смысле) отстаивают ту точку зрения, согласно которой литературный процесс определяется переосмыслением предшествующего творческого опыта, отталкиванием от него (а не от исторически конкретной действительности). В результате литературный процесс оказывается чередой бесконечных модификаций литературных приёмов и форм.

Если в одном случае в художнике и его творениях видят прежде всего человека, то в другом считают, что "поэт начинается там, где кончается человек" (Ортега-и-Гассет). В первом случае акцентируется реальность и связанная с ней концепция личности (т.е. все звенья парадигмы, за исключением третьего), во втором – третье звено парадигмы при редукции всех остальных. Художественное произведения для апологетов "чистого искусства" – это "приключения письма", "прогулка по тексту", утоление "языкового сладострастия" (термины французских структуралистов). Произведение рассматривается исключительно как эстетический феномен, а красота ради красоты провозглашается целью и смыслом искусства.

Для литературоведов подобная "эстетическая идеология" означает отдаление от фундаментальной теоретической проблемы: выявить взаимопредставленность реальности в тексте и текста – в реальности. Итак, если последовательный культ "правдивого" содержания приводит художественную литературу к натурализму и публицистике, а художественные образы превращает в иллюстративно-

публицистические, то возведение культа формы в эстетический принцип также разрушает художественность, превращая произведение в бессмысленную "игру словами".

Чтобы разговор о литературном произведении был всегда максимально конкретен, необходимо чётко обозначить **верхний** и **нижний** (см. схему на с.14) "**пределы**" предмета исследования для литературоведения. Диссертанту представляется, что закономерности функционирования общественного сознания, а также формированию личности как таковой, становление природной одарённости, "состав гения" и др. подобные вопросы часто выходят далеко за рамки компетенции литературоведов. Это вопросы интерпретации, стоящие на стыке различных научных дисциплин, или вообще переходящие в зону ведения культурологии, философии, психологии и т.д. Поэтому автор диссертации разделяет мнение, согласно которому изучение **литературных произведений** со стороны их генезиса для литературоведения задача, при всей её огромной важности, вторичная по отношению к рассмотрению самих произведений. С точки зрения литературоведа, интерпретация "идей", минуя эстетический анализ, интерпретация, не нуждающаяся в нём и выходящая непосредственно на идеи – это не только колоссальное обеднение художественного произведения, но и, по существу, подмена предмета исследования. Интерпретация необходима в той мере, в какой она помогает научному эстетическому анализу. Точка отсчёта для литературоведа – личность писателя, воплотившаяся в созданных им произведениях. А личность писателя всегда преломляется через ансамбль личностей персонажей, воплотившихся, в свою очередь, через пафосы и принципы обусловленности поведения героя. Иначе говоря, исследователю важно то, что может быть доказательно отнесено к формированию эстетической стороны метода. Верхний "предел", разумеется, достаточно подвижен, но он имеет свои принципиальные границы.

Проблема "нижнего предела" связана с историко-функциональным планом общественной жизни произведения, которое можно рассматривать как объект восприятия и изучать закономерности читательского восприятия. В данном случае в целостной парадигме актуализируется последнее звено, желательно, конечно, не в ущерб остальным, а в гармонии с ними. Автор выделяет несколько уровней восприятия: прикладной (где востребован лишь иллюстративный потенциал произведений для целей, далёких от изучения самого произведения), культурологический, нравственный, психологический и собственно эстетический. Теория целостности художественного произведения позволяет акцентировать внимание

на механизме "сотворческого сопереживания", взятого не только с духовно-психологической, но и с эстетической стороны.

Разумеется, художественное произведение так или иначе подразумевает наличие читателя, рассчитано на воздействие на иное личностное сознание. Однако вопросы эффективного воздействия литературы на личность, на формирование общественного сознания – это также вторичная для литературоведов задача. Более касающаяся психологов, педагогов, социологов. Здесь располагается нижний "предел" предмета исследования для литературоведа. "Социология литературы" – это уже не столько литературоведение, сколько социологическая дисциплина.

В разделе 3.3. достаточно подробно рассмотрен такой сложный и теоретически недостаточно прояснённый аспект генезиса произведения, каким является **психологизм в литературе**. Отмечено, что психологизм в литературе может иметь по крайней мере три измерения, в зависимости от того, что считать объектом исследования: психологию автора, героя или читателя. Диссертант разделяет позицию, согласно которой "только та часть искусства, которая охватывает процесс образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства: эта вторая его часть, наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения".³²

Таким образом, психология творчества и психология восприятия искусства исключаются из сферы анализа. Нас будет интересовать "психология героя" – в той мере, в какой она будет составлять "собственное существо искусства". Психологизм сам по себе не может быть анализом художественного произведения. Это анализ сферы психологической, но не духовной. По отношению к произведению, имеющему духовную ценность и сотворённому по законам красоты, психология героя выступит как способ передачи духовности в литературе. Поэтому нас будет интересовать сращивание и переход психологической структуры в эстетическую. С этой точки зрения рассмотрена эволюция структуры персонажа. В частности, выделены следующие ключевые этапы, которые привели к появлению психологизма в литературе.

Арханчская и фольклорная литература, народные комедии создали **персонаж-маску**. За **маской** была закреплена устойчивая литературная роль, и даже устойчивая сюжетная функция. Маска являлась символом определённого свойства, и подобная

³² Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // К.Г. Юнг. Собр. соч. Т.15. Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992. – С.94.

структура литературного героя не способствовала исследованию свойства как такового.

Для выполнения этой задачи потребовалась иная структура персонажа – тип, который следует понимать как демонстрацию социально-морального качества через набор однонаправленных признаков или вообще через один признак.

От типа шла прямая дорога к характеру, который нашёл своё наиболее полное воплощение в искусстве реализма. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Характер всегда начинается там, где одновременно совмещаются сразу несколько типов. При этом "базовый тип" в характере не размывается до аморфности (он всегда просвечивает сквозь характер), однако резко усложняется иными "типическими" свойствами. Характер, таким образом, представляет собой набор разнонаправленных признаков при осязатимом организующем начале одного из них. Развитые многомерные характеры и потребовали психологизма для своего воплощения.

Личность, как понимал её психологический роман, состоит уже не из одного или нескольких свойств, которые и определяют поведение. Личность зависит от множества факторов одновременно. Человека одолевает "путаница" мыслей и чувств, в которой, по словам чеховской героини, "так же... трудно разобраться, как сосчитать быстро летящих воробьёв" ("Несчастье").

Реализм поставил задачу установить зависимость поведения человека от многочисленных мотивов и мотивировок, которые и ему самому не всегда ясны.³³ Вначале интуитивно, а потом в значительной мере сознательно писатели начинают выделять три уровня человека (о которых говорится в 1.3. разделе первой главы, посвящённой личности): уровень телесный, являющийся сферой первичных биологических влечений; уровень душевный, психологический, тесно связанный с проблемами социальной адаптации; уровень духовный, собственно человеческий, зависимый от первых двух, но при этом свободный, по закону диалектической обратной связи определяющий первые два. Знаменитая толстовская "диалектика души", "текучесть сознания" есть не что иное, как перекрещивание мотивов разных сфер. А перекрещивание и борьба мотивов стали предметом психологического анализа благодаря тому, что "психологическая проза" раньше психологии открыла механизмы порождения и функционирования различных мотивов поведения, усмотрев их во взаимодействии сознания и подсознания.

³³ Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – С.200-206.

Но не психологический механизм как таковой, как конечная цель оказался в центре внимания реалистической прозы. Он помогал по-новому ставить и решать нравственные, духовные проблемы. Психологический анализ заменил изображение *извне*, приводящее к однозначной формуле типажей, изображением *изнутри*. В результате моральные качества человека оказались не раз навсегда данными свойствами, а динамичным *процессом*, что в корне "изменило этический статус романа".³⁴

Далее в диссертации рассмотрены *способы передачи психологизма*, т.е. психологизм как способ реализации этической, и даже мировоззренческой программы (что является характеристикой метода, затрагивающего принципы обусловленности поведения героя), связывается с отражением этой программы на уровне стиля.

Таким образом, автор диссертации вновь возвращается к исходным принципам целостного анализа. Подобный анализ не будет в достаточной мере полным, если не обратиться к рассмотрению *национального как фактора художественности в литературе* (раздел 3.4.). Категория национального, будучи не собственно эстетической категорией, может быть рассмотрена в различных плоскостях. Мы пытались сосредоточиться на тех из них, которые имеют непосредственное отношение к художественному произведению.

Национальное само по себе не является формой общественного, следовательно, и индивидуального, сознания. Национальное является определённым *свойством* психики и сознания, свойством, которое "окрашивает" все формы общественного сознания. Само по себе наличие у человека психики и сознания, естественно, вненационально. Вненациональной является также способность к образному и научному мышлению. Однако художественный мир, сотворённый образным мышлением, может иметь ярко выраженные национальные черты (научное, абстрактно-логическое мышление практически не подвержено воздействию национальной специфики). Поскольку это так, мы должны считать национальное не сущностью человека, а индивидуальным проявлением общечеловеческой духовности. Образная концепция личности в значительной степени приобретает индивидуальность как национальную характерность. Вот почему наиболее адекватной формой национального, которое является феноменом, по преимуществу, психологическим, приспособительным, адаптационным, стал образ. Природа образа и природа национального оказались

³⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. — Л., 1977. — С.426.

родственны: и тот, и другое воспринимаются прежде всего чувственно и являются целостными образованиями.

Автор диссертации считает, что К.Г. Юнг в своей концепции "коллективного бессознательного" и его "архетипах" максимально близко подошёл к тому, что может помочь разобраться в проблеме национального смысла в художественном произведении. Национальное, присущее в том числе и индивидуальному сознанию, является ни чем иным как формой "коллективного бессознательного". Комментируя слова Г. Гауптмана "быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало праслово", Юнг приводит свой основополагающий тезис: "В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому прообразу коллективного бессознательного можно возвести образ, разъяёрнутый в данном художественном произведении?"³⁵

Если нас, литературоведов, будет интересовать национальное в произведении, наш вопрос, очевидно, будет сформулирован идентично – однако с одним неизменным дополнением: какова эстетическая структура этого образа? Причём наше дополнение смещает акценты: нас не столько интересует смысл коллективного бессознательного, сколько художественно выраженный смысл. Нас интересует связь типа художественности со смыслом, тающим в коллективном бессознательном. Поскольку архетип является матрицей, общим рисунком переживаний, которые реализуются, далее, в конкретно-индивидуальных образах, постольку говорящий архетипами говорит "как бы тысячью голосов" (Юнг).

Вот почему основу практически любого характера в литературе – характера не только индивидуального, но и национального – составляет морально-социальный тип, и даже маска, являющаяся основой типа. За самым сложным, самобытным сочетанием психологических свойств всегда сквозит национальный вариант общечеловеческого типажа. Не удивительно, что самые простые мифологические или сказочные мотивы могут "аукнуться" в сложнейших художественно-философских полотнах новейшего времени.

Далее с обозначенных теоретических позиций рассмотрены актуальные вопросы о национально идентификации произведений и о национальном как факторе художественной ценности произведения. Автор отмечает, что, поскольку национальное само по себе является свойством образности, но не сутью её, постольку искусство может быть как "более" так и "менее" национальным – от этого оно не перестаёт ещё

³⁵ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // К.Г. Юнг, Собр. соч. Т.15. Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992. – С.115.

быть искусством. Вместе с тем вопрос качества литературы тесно связан с вопросом о мере национального в ней. Что имеется в виду?

Отрицать национальное – значит игнорировать индивидуальную выразительность, единичность, уникальность образа. Абсолютизировать национальное – значит отрицать обобщающую (идейно-мыслительную) функцию образа. И то, и другое – губительно для образной природы искусства. Очевидно, национальное относится к общечеловеческому как явление к сущности. В таком случае национальное хорошо в той мере, в какой оно позволяет проявляться общечеловеческому. Неоправданное культивирование национально-индивидуального, превращение явления как такового без соотнесения его с сущностью, которое оно призвано выразить, превращает "разворачивающее душу", "заповедное" национальное в "информационный шум", затемняющий суть и мешающий её воспринимать.

Учитывая диалектику национального и общечеловеческого, можно понять, почему очень часто происходит подмена критериев художественных – национальными, или, во всяком случае, неразличение их. Бесспорно: великие художники становятся символами нации – и это убедительно свидетельствует о неразрывной связи национального с художественно значимым. Однако великие произведения становятся национальным достоянием не столько потому, что они выражают национальный менталитет, сколько потому, что этот менталитет выражен высокохудожественно. Само по себе наличие (или неясное присутствие) национального момента в произведении ещё не свидетельствует о художественных достоинствах и не является непосредственным критерием художественности. То же самое можно сказать и о критериях идеологических, нравственных и т.д. Видимо, невозможно отбросить эти суждения и не впасть при этом в идеологизированную крайность в оценке произведения, вновь забыв о его фундаментальном признаке – целостности.

Сама по себе художественность как аксиологически-нормативная категория, и также критерии художественности литературного произведения стали предметом рассмотрения в главе 4.

Диссертант исходит из следующего тезиса: мера гармонии, адекватности, органического сращения полюсов содержания и формы в качественно новое – целостное – образование и есть мера художественности. (Под художественностью в данном случае имеется в виду не родовое свойство литературы и искусства, не имеющее отношения к степени совершенства произведения, а именно оценочная категория.) Иначе говоря, под художественным совершенством понимается гармония смысла и чувственно воспринимаемой формы его существования. В качестве факторов художественности выступают как глубина и оригинальность содержания (здесь наша

точка соприкосновения с герменевтически ориентированными исследователями), так и виртуозность формального воплощения (здесь мы соприкасаемся с формалистически, эстетски ориентированными литературоведами).

В принципиальном плане это означает следующее. Саму по себе философскую, нравственную и т.д. глубину постижения человека и мира ещё нельзя считать художественностью, поскольку оценивается она по тем же философским, нравственным и иным критериям, научным по своей сути. Идеи, выраженные в художественной форме, не перестают быть идеями. Если высшая интеллектуальная деятельность – это философская упорядоченность, выявление связей "всего со всем", придание всем частным проблемам вечного мировоззренческого подтекста, попытка выстроить целостную картину мира – то не ясно, почему этот же критерий нельзя применить к литературе, всё-таки феномену идей? Слово – инструмент мысли, поэтому оно бросает "интеллектуальную тень" на те сферы, где оно активно используется, особенно на литературу.

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

Получается, с одной стороны, литература культивирует мысль, идеи, познание: с другой – мы констатируем наличие культа чувственности, регистрацию "душевной смуты". Внутренняя противоречивость художественного слова если и не компрометирует его интеллектуальные возможности, то делает их весьма специфическими. Художественная литература – это парадоксальное сосуществование слова, передающего мысль, и слова, мысль уничтожающего. Словесные образы, воплощающие этот парадокс (и потому получающие эстетическое измерение), способны передать мысль, чувственно воспринимаемую. И чем глубже мысль, чем отчётливее она проступает – тем совершеннее образ. Интеллектуальные достоинства произведения находятся в прямой зависимости от отточенности формы: редкие состояния гармонии и квалифицируются нами как художественное совершенство. Принципиальная амбивалентность художественного слова приводит нас к выводу: глубины образного содержания не существует без совершенства формы.

Отсюда ясно, что культ формы в литературе – это культ "чувственного", метафорического слова, "аллергия" к причинно-следственному ряду, аналитически отражённому в слове, актуализация наиболее "рационально незначимых" компонентов стиля (ритм, ассонанс, аллитерация и т.д.). И наоборот: культ идей – это губительное

для художественного качества игнорирование перечисленных свойств "чувственного" слова.

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

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

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

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

Формула художественной ценности может быть представлена в следующем виде:
 $I \leftrightarrow D \leftrightarrow K$. Без преувеличения можно сказать, что эта целостная формула является также формулой духовности гармонически развитой личности. "Чистая" эстетика как таковая, будучи частью формулы, или одним из аспектов художественности, не может быть универсальным, всеобъемлющим критерием художественной ценности. Человек – "мера всех вещей" – есть также мера художественности. Понятие художественной ценности, являясь философским понятием (уж никак не узко литературоведческим), включает в себя понятия ценности жизни, высшей интеллектуальной ценности и, наконец, ценности собственно эстетические.

В главе 5 на материале русской классической литературы продемонстрирован целостный эстетически анализ, теоретические основы которого даны в диссертации.

С целью показать уникальные возможности целостной методологии, способной анализировать эстетическое как момент духовного, сохраняя при этом их себестоительную специфику, в первом разделе главы рассмотрен роман в стихах А.С.Пушкина "Евгений Онегин", где предметом анализа стал культурный архетип лишнего человека как фактор поэтики романа. Отчетливое разведение

культурологического и литературоведческого подходов позволило обнаружить в романе то, что дает основания считать его "программой русского классического романа", и даже "программой русского литературного развития в целом"³⁶ и вместе с тем выделить художественно-стилевые особенности нетрадиционно проинтерпретированных "программ". Пушкин различал смелость стилевую, новаторство образно-поэтического порядка, и смелость ("высшую смелость"³⁷) собственно содержательную, восходящую к более или менее развернутым представлениям о концепции личности. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что "истинно великое" может быть только по-человечески великое, но никогда – как собственно поэтическая смелость. "Единый план "Ада" есть уже плод высокого гения", -- отмечал поэт.³⁸

Именно с этих позиций рассмотрен роман в стихах "Евгений Онегин". В центре нашего исследования оказался блок вопросов: чем определяется никем не оспариваемое "истинное величие" романа? Есть ли в нем "высшая смелость" – творческий подвиг, реализовавшийся в "едином плане"? В чем суть этого плана, и, наконец, каким образом "высшая смелость" порождает смелость стилевую?

Столь серьезные вопросы потребовали исключительного внимания к поэтике романа, посредством которой и реализован "план" и вне которой он попросту не существует. Оттолкнувшись от ключевого для оценки главного героя романа слова "странный" ("Прощай и ты, мой спутник странный..."), то есть противоречивый, автор диссертации последовательно вскрывает смысловые антитезы, которыми пронизано произведение начиная с заглавия, эпиграфа и т.д. Весь роман буквально соткан из перекликающихся разноплановых противоречий – из, если так можно выразиться, "умных" противоречий, где теза и антитеза нуждаются друг в друге, проясняются во взаимодействии. Сам Пушкин осознавал противоречивость романа как некий творческий принцип:

Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

Позднее автор даст афористическую формулировку принципа:

Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна.

Вот почему свою задачу диссертант видел не в перечислении, систематизации и комментарии противоречивых моментов содержания, а в постижении самого принципа взаимного сопряжения, приводящего к единству противоположностей. Под этим углом

³⁶ Непомнящий В.С. "Начало большого стихотворения" // В.С. Непомнящий. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. – М., 1983. – С.258-259.

³⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10т. / Изд. АН СССР. – М.-Л., 1951. – Т.7. – С.66 – 67.

³⁸ Там же.

зрения выделяются и рассматриваются узловые точки романа в стихах (тоже, кстати, противоречие, смысл которого находит свое истолкование в работе).

В результате суть главного события первой главы, "недуга", "хандры" – события, определившего дальнейшее развитие произведения, -- видится в том, что автор романа сознательно столкнул на "территории души" героя "страсти" и "ум". Начав "мыслить", и, следовательно, получив достаточно оснований, чтобы "презирать людей", и, следовательно, презирать себя, поскольку еще вчера был с ними заодно, "с толпой чувства разделяя", -- Онегин решительно поворачивается лицом к природе. Отвергая социум, культуру, Евгений Онегин пытается противопоставить ей единственно возможное: природу, натуру. По мнению диссертанта, автор романа именно оппозицию "натура – культура" (или в поэтической терминологии: "сердце" -- "ум") делает ключевой для всего произведения, видя здесь корни и хандры светского денди, и мировоззренческой альтернативы.

Для раскрытия и художественного анализа именно этой оппозиции в роман вводятся фигуры В.Ленского, а затем и Татьяны Лариной. Взаимоотношения героев в обозначенном аспекте освещены в работе с необходимой полнотой.

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

Все духовные противоречия являются разными ликами одного кардинального противоречия – между психикой и сознанием (душой и умом). "Взаимная разнота" психики и сознания в личности, личности и "толпы", личности и личности – вот истинный предмет Пушкина. Не Онегин его интересует, а сущность или природа человека, ярко и отчетливо проявившаяся в Онегине. Подчеркнем, что выводы такого рода опираются не на отвлеченные домыслы, а исключительно на стилевой анализ.

"Ума холодные наблюдения" и вступающие с ними в конфликт "сердца горестные заметы" стали предметом исследования и Л.Н.Толстого, в частности, в его повести "Смерть Ивана Ильича", целостный анализ которой составляет другой раздел 5 главы. В данном случае совершенно конкретно показано взаимодействие и функционирование категорий, структурированных в блоки "художественное содержание", "стратегии художественной типизации", "стиль".

"Зерно метода" повести, то есть ключевое понятие, выражение, характеризующие творческий метод (иначе говоря – "принципы обусловленности поведения героя") автор диссертации увидел в том, что Иван Ильич, согласно комментарию повествователя, прожил жизнь ничем особо не примечательную – как все. "Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и

самая ужасная". Жизнь, которой живут все – причем избранные все – ужасна, порочна в своей основе – вот на чем фокусирует свое внимание писатель. Подобный вывод находит свое подтверждение и в анализе поэтики имен произведения.

Как же изображает Толстой подобную откровенно осуждаемую жизнь?

Для того, чтобы изобразить заунывное, рутинное существование, демонстративно укоряющий повествователь-судья избирает оригинальный и соответствующий многоплановым художественным задачам стилиевой прием: он сосредотачивается не на отдельных сценах семейной, служебной и прочей жизни, а на основных **нравственно-психологических механизмах**, определяющих закономерности соответствующей стороны жизни. Механизм поведения как таковой интересует повествователя. Несколько звеньев механизмов – вот и все, что считает важным и нужным сообщить повествователь о всей жизни своего героя – до того момента, пока сам смысл и способ такой жизни не довели героя до гибели.

Но затем **при помощи этих же механизмов** Толстой показывает процесс умирания – и одновременно превращение этого процесса в процесс нравственного оживания. В конечном итоге, смерть Ивана Ильича оборачивается торжеством жизни над смертью.

Таким образом, творческий метод первой половины повести Толстого заключается в том, чтобы показать героя, стремящегося жить "как все известного рода люди" (и именно: легко, приятно и прилично), и в то же время показать **сатирическую суть** такой программы. Именно для этого понадобились "механизмы" – так перебрасывается мостик к **стилю**. Перед нами – **архетипы ситуаций и архетипы поведения** в них человека, живущего "по лжи". Диалогов и монологов сравнительно мало, деталь также не несет основную художественную нагрузку. Это вполне объяснимо: Толстого интересуют не конкретные сцены, где как раз и важны речь и деталь, а архетипы ситуаций.

Для воспроизведения нравственно-психологических механизмов Толстому необходима прежде всего повествовательная речь от третьего лица, речь аналитическая, объясняющая, убеждающая, вскрывающая противоречия душевной и духовной жизни. Отсюда – "научообразный" синтаксис, с обилием сложноподчиненных предложений, материализующий причинно-следственные отношения исследуемых явлений. Пафос объяснения, анализа, всвидения явно оказывает решающее воздействие на выбор стилиевых средств. Лексика – нейтральна, она не мешает анализу; метафорические возможности речи также ступеньваются перед пафосом бесстрастного исследования. Многочисленные начала предложений с союза **и** поддерживают напряженную "библейскую" интонацию, соответствующую причинно-следственным переходам и сцеплениям.

Однако логика нравственного прозрения Ивана Ильича обуславливает и художественную структуру повести. Меняется система ценностей личности (концепция личности) – меняются роль и функции “механизмов” – меняется стиль. Иван Ильич Головин идет к истине не формально-логическим, а чувственно-интуитивным путем. В конечном счете его истина станет простой, но “неизречасмой”. Соответственно актуализируются такие уровни стиля, как речь и предметная деталь. Синтаксис предельно упрощается, отражая нсуместность рациональных выкладок и объяснений в том новом мироощущении, к которому пришел через трагические внутренние коллизии Головин.

Целостный анализ как таковой непременно включает в себя взаимообусловленные понятия **концепция личности, метод, стиль**.

В **заклучении** проводится мысль, что новаторский методологический подход к художественному произведению как к целостному феномену стал систематически разрабатываться относительно недавно. Такой подход оказывается весьма и весьма продуктивным и всё более авторитетным. Справедливости ради отмечено, что первые шаги в этом направлении были сделаны русской филологической наукой ещё в 20-е годы (работы Сакулина, Скафтымова, Шкловского, Виноградова В.В. и др.). Однако в качестве научной теории высказанные учёными глубокие наблюдения так и не оформились.

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

В данной работе такой “клеточкой художественности” стали последовательно выделенные уровни художественного произведения, такие, как метод, род, метажанр, жанр, а также все уровни стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь и т.д.). Подобный подход заставляет критически отнестись к существующим

литературоведческим концепциям, по-новому интерпретировать, казалось бы устоявшиеся категории.

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

Как представляется основу любого художественного содержания составляют не просто идеи в чувственно воспринимаемой форме (иначе говоря – образ). Образ в конечном счёте – тоже лишь способ передачи специфической художественной информации. Вся эта информация фокусируется в **образной концепции личности**. Это понятие и стало центральным, опорным в предлагаемой теории литературно-художественного произведения. Именно посредством концепции личности автор воспроизводит своё видение мира, свою мировоззренческую систему.

Очевидно, что ключевые понятия теории произведения – целостность, концепция личности и др. – не являются собственно литературоведческими. Логика решения литературоведческих вопросов вынуждает обращаться к философии, психологии, культурологии. Поскольку автор убеждён, что теория литературы на наших глазах превращается в философию литературы, то контакты на стыке наук видятся не только полезными, но и неизбежными.

Какими причинами вызвана активная философизация литературной теории?

Объектом исследования становится не литературно-художественное произведение, взятое само по себе, а **взаимосвязи (отношения)** всех звеньев эстетического процесса. В качестве основных составляющих этого процесса рассматриваются следующие блоки (каждый из которых является, в свою очередь, многоуровневой структурой): реальность (универсум) – личность автора – художественное произведение – читатель – реальность.

Таким образом, представление о некоем непостижимом таинстве сути художественного произведения, обладающего чуть ли не мистическими свойствами, оказывается всего лишь мифом, призванным завуалировать научную неэффективность литературоведческих методологий. На самом деле вся действительная сложность художественного произведения заключается не в нём самом, а в тех незримых, неявных, умозраительно фиксируемых отношениях, которыми произведение связано с выделенными ингредиентами универсума.

Перед исследователем, который именно так определяет предмет изучения, возникнет ряд трудноразрешимых проблем. Что является **реальностью** по отношению к художественному произведению? Как реальность способна формировать личность, и почему она способна это делать? Что такое личность? Почему личность способна к эстетической деятельности, в чём заключаются особенности природы последней? Что

такое, наконец, литературно-художественное произведение как феномен, способный вместить в себя впечатляющий объём самой разноплановой информации и обладающий, к тому же, эстетическими свойствами, красотой, стилевым совершенством? Не следует исключать из поля зрения и адресат всякого художественного творчества, воспринимающее сознание, функционирующее в соответствии со своими законами.

Очевидно, что объединены эти проблемы могут быть лишь в рамках концепции, которая по своим научным характеристикам выходит за пределы литературоведения. Потребность в такого рода концепциях трудно отвергать, однако сама такая концепция носит общезстетический характер и, следовательно, резко возрастает опасность растворить специфически литературоведческий объект исследования в более общих эстетических закономерностях. Отсюда следующий императив гуманитарных наук: всё зависит от того, на каком из ключевых звеньев универсума делается акцент. Надо держать в уме "всё" – но в определённом аспекте.

Эстетическая концепция – это крупномасштабный план видения проблемы, "с высоты птичьего полёта", с целью ориентации в общекультурном и, далее, в литературном пространстве. Возможности этой крупномасштабной "карты" резко снижают свою эффективность и в конце концов исчерпывают свои ресурсы тогда, когда объектом исследования становятся отношения элементов в "микромире": в масштабах литературно-художественного целого. В связи с изменением объекта исследования появляется необходимость в ином методологическом инструментарии.

Видимо, пришло время пользоваться "разномасштабными" концепциями и не противопоставлять их, а совмещать по принципу дополнительности. Необходимо совмещённое, полихронное и многоплоскостное, видение произведения как момента эстетического движения (в самом широком плане), как момента определённой историко-литературной эпохи, как звена конкретного литературного процесса, как момента творчества писателя и т.д. Связей, отношений может возникать бесконечное множество. Целостная методология как раз и помогает понять сам принцип изменчивости, подвижности объекта исследования. Квалификация исследователя заключается в оправданном – по мере необходимости – смещении акцентов. Литературоведение остаётся таковым до тех пор, пока в центре его внимания оказывается литературно-художественное произведение – во всём многообразии его отношений. Смещение акцентов способно изменить и границы предмета исследования, а значит – границы науки.

Итак, литературно-художественное произведение – вот что является специфическим объектом исследования, связывающим воедино все аспекты науки о

литературе. Однако не будем забывать: в микроструктуре содержатся все функциональные характеристики макроструктуры. Применительно к литературному произведению это означает следующее. Само произведение, будучи эстетической природой, является как бы синтезом полюсов: плана содержания (необходимой предпосылки эстетического) и плана выражения (собственно эстетической стороны). Обе составляющие произведения требуют достаточной детализации, позволяющей видеть особенности каждого аспекта. Что касается содержательного, семантического уровня произведения, то здесь прежде всего нас интересует следующая группа вопросов: какие идеи и почему становятся объектом художественного внимания? Как "упаковывается", передаётся и воспринимается художественная информация? В чём заключается вечная актуальность искусства для личности?

Рассматривая эти вопросы, мы пришли к выводу: вся информация фокусируется в образно представленной концепции личности, которая, в свою очередь, может быть аналитически "разложена" и затем целостно воссоздана посредством стратегий художественной типизации: метода (в единстве двух его сторон), рода, метажанра, и, отчасти, жанра.

Важно подчеркнуть, что все особенности так называемого художественного содержания логически вытекают из предложенной трактовки таких понятий, как реальность, личность, общественное сознание, сознание, психика и т.д. – категорий экстралитературных. Поэтому и в самом художественном произведении есть пласт внехудожественный, на фундаменте которого, тем не менее, строится вся художественность. Таким фундаментом и являются все перечисленные стратегии художественной типизации – и в первую очередь имеющий исключительное значение творческий или художественный метод.

Воспринимая художественный мир, мы имеем дело уже не с реальностью как таковой, а с претворённой, специфически отражённой реальностью, -- с моделью реальности, проще говоря. И такая идеальная модель требует, конечно, своего материального воплощения. Вот тут-то мы и переходим к плану выражения, к стилю, который -- подчеркнём это -- существует не сам по себе, по своим законам, автономным и обособленным, а в полной зависимости от идейно-смыслового, семантического уровня произведения.

В такой интерпретации стиль выступает тоже как многоуровневая система, способная стать адекватной любому содержанию, которое в принципе может быть эстетически выражено.

Выводы, отражённые в заключении, сводятся к следующему.

1. Кардинальная проблема, стоящая перед теорией литературы (да и перед всей эстетикой, разделом которой в известном смысле является теория литературы), заключается в том, как примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых обоснованно претендует на научную состоятельность. Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного сложнее, чем это представлялось. Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а в иной плоскости: надо целостно рассматривать не текст, и не поэтический "мир идей", -- а художественное произведение, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложно организованной форме – художественном тексте.

2. Для обоснования данного тезиса необходима новая концепция, которая в данной работе получила название "**целостный эстетический подход к художественному произведению**". Упрощая "формулу" произведений искусства, можно выделить следующие основные структурные звенья: концепция личности – основная стратегия художественной типизации (метод) – блок иных стратегий художественной типизации (род, метажанр, жанр) – стиль (характеристика типа организации целого). Так духовное опосредованно программирует стиль, а "красота" и виртуозность последнего являются на самом деле оборотной стороной духовности. В выявлении и тщательной детализации указанной принципиальной взаимосвязи и заключается суть нового – целостного – взгляда на литературно-художественное произведение. Предложена научная версия, объясняющая, как разные уровни, аспекты единой реальности (эстетический, этический, философский и др.) "прорастают" друг в друга, взаимоотражаются и взаимообуславливаются.

3. Как научно реализовать интегративный подход, научно отразить неделимый симбиоз?

Каждый срез или плоскость целостного объекта осознаются как момент целостности, которому присущи все свойства целого. Поэтому любая исследовательская операция должна быть единством **анализа и синтеза**. Целостному анализу присущи три ключевых момента: отыскание доминантных стратегий художественной типизации, последующее их развёртывание на всех уровнях (в том числе на уровне стиля с выявлением стилевой доминанты) и анализ связи этих стратегий с породившими их реалиями.

4. Однако целостность невозможно обмежать рамками художественной модели: сама модель – лишь момент целостности иного уровня и порядка. Поэтому предлагаемый подход ставит перед литературоведами целый ряд

нелитературоведческих проблем: необходима версия о сосуществовании эстетической со всеми формами общественного сознания: требует прояснения проблема личности (и связанный с нею комплекс вопросов, упирающийся в основной: взаимоотношение психики и сознания); в свете проблем личности и общества новыми гранями оборачиваются феномен искусства – в частности, актуализируется проблема объективности художественных критериев, национального как фактора художественности, психологизма в литературе. Очевидно, что в контексте предложенной проблематики литературоведение утрачивает свой позитивистско-эмпирический характер и превращается в философско-культурологическую дисциплину. Разумеется, появляется риск растворить литературоведческую специфику в более общих проблемах. Тем не менее автор считает, что интенсивная философизация будет инициировать долгожданную гуманитарную конкретность и определенность, а не препятствовать ей – правда, не иной, чем представлялось ранее, основе. Как показывает практика, сосредоточенность исключительно на "тексте" и "стиле" не позволяет литературоведению всерьез претендовать на статус науки. "Феномен стиля", осознанный как обратная сторона "феномена идей" – вот стратегическое направление эволюции науки о литературе. Квалификация специалиста-литературоведа в том и заключается, чтобы он мог видеть "всё" под углом зрения эстетической целостности. При этом все остальные целостности интересуют его в той степени, в какой они обуславливают эстетическую специфику объекта исследования. Ключ к решению литературоведческих проблем лежит в области философии. Обновление на путях философской эстетики – следующий необходимый этап в становлении литературоведения как науки.

5. Научная методология должна быть максимально адаптирована под предмет исследования. Каждая литературоведческая школа числит за собой перечень методологических открытий и, как правило, какой-либо один тщательно разрабатываемый аспект в изучении произведения (потому тщательно разрабатываемый, что один).

Многогранности же предмета должна соответствовать многогранность подходов и методов. Это не отрицает, а инициирует синтезирующий, всеобъемлющий подход к целостному объекту исследования. Горизонты каждого научного направления – глубоки в своей односторонности, и в силу этого – ограничены.

Необходимо концептуальное объединение всех накопленных противоречивых подходов. Освоение этого этапа и будет уровнем, определяющим класс литературоведа.

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

Основные положения диссертации отражены в следующих работах:

1. Целостный анализ литературного произведения. Учебное пособие для студентов вузов. – Минск, НМЦентр, 1995. – 143с.
2. Культурология. Личность и культура. Учебное пособие по культурологии для студентов вузов. – Минск. Дизайн-ПРО, 1998. – 180с.
3. Основы теории литературно-художественного произведения. Учебное пособие по курсу "Теория литературы" для студентов филологических факультетов. – Минск. БГУ, 1993. – 56с.
4. Программа курса "Теория литературы" для студентов филологических факультетов (в соавторстве с Шамякиной Т.И.). Утверждена в качестве типовой Министерством образования и науки Республики Беларусь 26.03.95г. (№ МД-6/ тип).
5. Программа курса "История и теория мировой культуры" для студентов вузов. // Народная асвета. – 1998. №1. – 10с.
6. Жанрообразующий аспект формы художественных произведений и проблема жанра.// Некоторые вопросы изучения славянских языков и литератур. Материалы конференции молодых учёных БГУ. – Минск, 1990. – 3с.
7. Жанровое содержание и жанровая форма произведений прозы. – Минск, 1991. Депонировано в ИНИОН АН СССР 2.08.91. №45163.
8. Жанровое своеобразие повестей М. Зарешко. – Минск, 1991. Депонировано в ИНИОН АН СССР 2.08.91. №45164.
9. Некоторые аспекты проблемы жанровой эволюции рассказа.// Веснік БДУ. Сер.4. – 1991, №3. – 3с.
10. Национальное как фактор художественности в литературе. // Материалы международной научной конференции "Славянские литературы в контексте мировой". – Минск, 1994. – 7с.
11. Культурологический аспект сравнительного литературоведения. // Материалы международной научной конференции "Славянские литературы в контексте мировой". – Минск, 1995. – 5с.
12. Методология целостного анализа литературного произведения. // Материалы международной научной конференции "Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе". – Гродно, 1996. – 5с.
13. Теория литературы в школе. // Русский язык и литература. – 1996, №5. – 7с.
14. Идеология и СМИ. // Тезисы научно-практической конференции "СМИ в постсоветском обществе". – М., 1997. – 3с.

15. Што значыць быць адукаваным чалавекам? // Чалавек. Грамадства. Свет. – 1997, №6. – 6с.
16. Специфика жанрового мышления в литературе. // Материалы международной научной конференции "Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе". – Гродно, 1997. – 6с.
17. Улыбка Чеширского кота (О культуре постмодерна). // Неман. – 1998, №2. – 20с.
18. Философия художественной литературы. // Чалавек. Грамадства. Свет. – 1998, №11. – 10с.
19. Целостный подход к литературному произведению в оценке русского литературоведения 20-х годов XX века. // Веснік БДУ. Сер.4. – 1998, №4. – 10с.
20. Культурный архетип лишнего человека (роман в стихах А.С. Пушкина "Евгений Онегин" в свете целостного анализа)// Народная асвета. – 1998, №11-12. – 62с.
21. "Бахтинобум" как симптом кризиса в современном литературоведении. // Материалы международной научной конференции "Литературоведение на пороге XXI века". – Москва, МГУ, 1997. – 8с.
22. Два литературоведения. // Материалы международной научной конференции "Славянские литературы в контексте мировой". – Минск, БГУ, 1997. – 8с.
23. Публицистичность как компонент художественности (по произведениям Я. Купалы). // Материалы третьих Международных Купаловских чтений "Янка Купала – публицист". – Минск, 1997. – 7с. (принята к печати).