

УДК 930.821

ББК 83.3

В.И. Козлов**ИСТОРИЧНОСТЬ
КАТЕГОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МИРА**

В предлагаемой статье категория художественного мира литературного произведения понимается исторически – она показана воплощающей историческую проблематику рубежа XVIII–XIX веков, когда особым образом столкнулись античная и христианская традиции отношения к слову, формируя новые критерии оценки литературного произведения. Теперь литературное произведение понимается как целостное, основные критерии которого – внутренние. Автор показывает, что литературное произведение начинает пониматься как путь, проходимый автором в процессе поиска наиболее адекватного видения события человека и мироздания – именно это представление легло в основу современной теории художественного мира.

Ключевые слова: художественный мир литературного произведения, историчность литературоведческой категории, романтизм, неканоническая литературная эпоха, смена критериев художественного, античная и христианская традиции, слово как средство и слово как цель, теория внутренней формы, формирование проблемы понимания, художественный мир как пространство новой проблематики.

Козлов Владимир Иванович – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры отечественной литературы XX в. Южного федерального университета
Тел.: (863) 263-57-33

© В.И. Козлов, 2008

Разработка категории художественного мира литературного произведения – задача до сих пор актуальная. Термин по-прежнему используется либо слишком метафорически – для указания на абстрактную особенность творчества того или иного автора, либо, напротив, слишком формалистично – тогда редуцированию подвергается сложная проблематика, в которую термин, по идее, как раз должен погружать исследователя.

Особая ситуация сложилась, например, в отечественной традиции работы с лирическими произведениями. В XX в. лингвистически ориентированное стиховедение в этой сфере одержало методическую победу. Исследование художественного мира пошло путем формализации (труды М.Л. Гаспарова). И только применение идей А.Н. Веселовского и М.М. Бахтина позволило противопоставить неумолимой логике стиховедения заметно более широкий взгляд на генезис и историческое развитие лирики (например, исследования С.Н. Бройтмана), а также теоретическую разработку таких плохо формализуемых элементов лирического текста, как, например, образ автора, лирический сюжет (исследования Б.О. Кормана, В.А. Грехнева). Из разрозненных теоретических элементов, объединяемых на основе идей М.М. Бахтина о диалогичности художественного слова, значительно развитых в трудах ученых Донецкой филологической школы, сложи-

лась альтернативная формалистической теория художественного мира лирического произведения.

Несколько слов о разнице указанных теорий. Основная проблема – как работать с мотивами и образами стихотворения – стиховедами и их оппонентами решается по-разному. Стиховец редуцирует мотив до глагола и образ до существительного¹, а затем составляет описание лексики стихотворения, составляет тезаурус, формальный или функциональный². Адепт исторической поэтики движется с другой стороны – его интересует, какие исторические формы и какие виды их взаимодействия порождают целостность художественного мира лирического произведения. При этом, что форма авторского присутствия для Б.О. Кормана, что лирический сюжет для В.А. Грехнева – категории *историчные*, т.е. имеющие историко-литературные роли.

Такая роль есть и у самой «материнской» категории – художественного мира. Чтобы показать историчность литературоведческой категории, необходимо проанализировать значимую для определенного историко-литературного момента проблематику, в данной категории воплощенную. Такой анализ позволяет лучше определить *специфику материала*, для анализа которого данная категория наиболее релевантна, а также *специфику проблем*, которые сама категория *видит* в литературном произведении как таковом. Именно в случае с категорией художественного мира эти слова не являются преувеличением.

Анализ проблематики, отразившейся в категории художественного мира литературного произведения, необходим прежде всего для того, чтобы понимать, насколько сложно само это явление. Речь идет именно о *явлении*, а не просто о чисто литературоведческом *инструменте*, который можно применять, а можно и не применять. Литературовед, пользующийся термином «художественный мир», понимает литературное произведение определенным образом. Например, для него невозможна настоящая «смерть автора» – это только прием. Он видит в литературном произведении явленное, увиденное автором *со-бытие*. И это «что», заставившее художника говорить, обуславливает все «как». Это уже значит, что для воображаемого литературоведа художественный мир не может быть категорией *второго плана* – а только категорией, лежащей в основе понимания литературного произведения и природы его связи с внехудожественной действительностью. Подтексты теории художественного мира как раз и позволяют увидеть, сколь эти связи разнообразны и масштабны.

Возникновение категории художественного мира не случайно. Своим появлением эта категория ответила на определенные историко-литературные *потребности*, отразив в себе весьма симптоматичную проблематику. Задача статьи – эту проблематику показать. Можно предварить более подробное исследование несколькими обобщениями, которые позволят представить ее дальнейшую логику более внятно.

Очевидна связь теории художественного мира с историко-литературным переломом рубежа XVIII–XIX вв. Этот период – главная веха для теоретической мысли, которая фактически получает в этот момент само *пространство новой проблематики*. Менее очевидна связь проблемы художественного мира с античным наследием. Ведь романтизм во многом отталкивался в своих суждениях от ассоциирующегося с Античностью классицизма, преодолевал его нормативизм. Тем не менее, значительный пласт античной мысли был востребован романтиками. В частности, идущая от Плотина теория внутренней формы легла в основу органической теории организации литературного произведения, разработанной философами-романтиками.

Перелом рубежа XVIII–XIX вв. ознаменовался кризисом нормативизма и выводом всех стоящих на повестке дня проблем на принципиально иной уровень обсуждения. Этот кризис не был заложен в культурной логике Античности. Он в некотором смысле есть результат очередного витка спора между Античностью и христианской культурой. По этой причине опустить «христианский подтекст» проблемы художественного мира также не представляется возможным.

Романтические истоки: возникновение интереса

Особый интерес к литературному произведению как к особому миру возникает на переломе XVIII–XIX вв., на который пришлась «смена типов художественного сознания»³. В этот период, на который пришлись большие социально-политические сдвиги, «центральным “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики не *стиль* или *жанр*, а *автор*»⁴. Когда за литературным произведением была увидена личность автора, само произведение стало пониматься как выражающее внутренний мир своего творца. Художественное произведение оказалось подчинено творческой личности.

У истоков процесса освобождения художественной личности стоит работа И. Канта «Критика способности суждения», в которой немецкий философ впервые укоренил эстетическое в зоне субъективного суждения⁵. В предыдущей традиции красота была принадлежностью мироздания. У Канта появляется формула эстетического как «всеобщего в индивидуальном», которую подхватят немецкие романтики и разовьет Г. Гегель. Работа Канта поставила во главу угла творящего субъекта в самом широком его понимании. В результате нормативную поэтику заменяет эстетика, а та начинает срачиваться с философией творчества.

Сходный процесс в это время идет в литературе. Слово становится открытым для мира внутреннего и внешнего. Творящий субъект получа-

ет право на самовыражение. Это право оттеняется правом на субъективное изображение действительности. Поэтическая логика по сравнению с предыдущей эпохой меняется: начался век «поэтической индукции», когда мышлечувство поэта отталкивается от частного, жизненного⁶. «Теперь писатель, обращаясь к действительности, применяет к ней *свое* слово. В итоге поэтическое слово в литературе XIX в. становится индивидуально насыщенным, свободным и многозначным – в противоположность риторическому слову»⁷. «Я завоевывает себя, – пишет А.В. Михайлов, – то есть осознает свою автономность, это Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке»⁸. Мир литературного произведения в этот период, по сравнению с предыдущим периодом, заметно углубляется в сферы внешнего и внутреннего.

Одна из самых распространенных метафор, которая употребляется в этот момент для раскрытия сути художественного произведения, – это метафора естественно произросшего организма, который как микромир преломляет в себе все законы макромира⁹.

В это же время в русской критике начала XIX в. вызревала философская эстетика, в которой вынашивались новые критерии поэтического. В 1820-е гг. обостряются споры о «старом» и «новом», «классической» и «романтической» поэзии. Существенную разницу между одной и другой тонко подметил Пушкин: если классицистическую поэзию оценивали в большей степени по соответствию ее языка поэтическим канонам, то в основание оценки поэзии романтической был положен неуловимый духовный критерий¹⁰. Это мог быть критерий самобытности, народности, историчности и т. д. Однако все эти критерии охватывались новым критерием *целостности*.

Ранее целостность художественного произведения определялась его принадлежностью той или иной стилевой или жанровой традиции, а потому осознавалась в большей мере как ремесленная проблема. Теперь же, когда литературное произведение открылось миру внешнего и внутреннего, его целостность стала во многом определяться характером взаимодействия этих двух миров в произведении. Художественное произведение приобрело как бы новое измерение, где противостояли друг другу творящий субъект и преображенный им мир внешнего. Критики заговорили о «мироощущениях», «мировоззрениях», «мировидениях» поэтов. Стало широко использоваться словосочетание «художественный мир», которое свое терминологическое значение приобретет лишь в литературоведении XX в.

Новые принципы критической оценки в художественном произведении в XIX в. порождают массу споров о том, какую позицию по отношению к жизни поэзия должна занимать. Может ли она, в частности, быть

«чистой», оторванной от внеэстетической реальности, или она должна прежде всего отвечать на вопросы современности, быть полезной? Возникновение такого спора немыслимо в предыдущую эпоху развития поэзии, когда критерий оценки произведения был специфичен для поэтической традиции – он «работал» только в ее рамках. Теперь же стихотворение оценивалось едва ли не по тем же критериям, что и личность. Только на переломе XIX–XX вв. появляются предпосылки для научных подходов к миру лирического произведения.

Однако возведение к романтикам того явления, для которого сегодня наиболее подходит термин «художественный мир», смущает тем, что оставляет открытым вопрос: был ли художественный мир, когда романтиков не было? Момент возникновения проблематики художественного мира можно показать как точку, к которой по-разному подвели античная и христианская культуры.

Античное наследие: теория внутренней формы

Можно указать на две поставленных в Античности проблемы, преломление которых усматривается и в позднейшем представлении о художественном мире. Это проблема способности имени выражать истину и проблема внутренней формы как принципа организации целого.

В диалоге Платона «Кратил» есть противоречащие друг другу указания на отношения слова и истины. Сначала слово определяется здесь как «орган научения и распознавания сущности» – и в этом значении оно оказывается единственным способом прикоснуться к истине, к миру. Но во второй части диалога Сократ вдруг говорит, что надежнее смотреть на саму истину, чем гадать о вещах по словам. «Ясно, что нужно искать помимо имен то, что без их посредства выявило бы для нас, какие из них истинны, то есть показывают истину вещей. <...> Если это так, Кратил, то можно, видимо, изучить вещи и без имен»¹¹. Слово здесь, напротив, оказывается препятствием к познанию истины, безделкой по сравнению с нею.

Вот таков исходный конфликт: *слово – оригинал или подделка?* Оба подхода за прошедшие два тысячелетия разрослись в традиции.

Если слово признается подлинником, следовательно, во-первых, во всей своей ценности предстает тот путь, который может совершаться посредством слова. А во-вторых, тем самым в иерархии человеческих способностей существенно поднимается – а возможно, даже становится главной – способность к *пониманию* мира, данного в словах.

Однако не на понимании слова как подлинника строилась античная поэтика. Любая поэзия у Аристотеля *подражает*. В то же время она подражает не «действительно случившемуся», а тому, «что могло бы слу-

читься, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»¹². Конечная цель подражания у Аристотеля проста: «результаты подражания всем доставляют удовольствие», поскольку людям приятно «приобретать знания»¹³. Слово и само искусство здесь – инструмент. Лессинг воспроизвел античное понимание этого вопроса еще более внятно: «Истина – потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства – наслаждение, а без наслаждения можно обойтись»¹⁴.

Позднее, уже в XIX в., осмысляя достижения романтиков и философов предыдущей переломной эпохи, в слова Аристотеля о наслаждении как цели подражания будет предложено существенное уточнение. В. Дильтей, коснувшись «способности радовать», характерного для искусства, «непосредственного удовлетворения», им приносимого, пишет: «Но следует удержаться от желания увидеть в этой простой черте все существо искусства, – опасность, которой не избежал Аристотель. <...> Творчество поэта всегда и везде покоится на энергии переживания. <...> Жизненное чувство хочет вылиться в звуке, слове и образе; созерцание вполне удовлетворяет нас лишь тогда, когда оно обогащено таким содержанием жизни, такой широтой чувства; это переплетение, эта изначальная, цельная, полная жизнь, созерцание, проникнутое и насыщенное чувством, излучение переживания в яркости образа – вот содержательная, сущностная черта всякой поэзии»¹⁵. Дильтей уже исходит из другого понимания художественного слова – *оно для него есть явление внутренней жизни человека*. В таком понимании уже читается бахтинское слово как поступок, хайдеггеровское понимание языка как дома бытия. Такое понимание слова – основа для герменевтики и феноменологии, сделавших в XX в. значительный рывок в развитии. На том же основании должна разрабатываться и теория художественного мира литературного произведения.

Античность выносила также важную идею, которая была взята на вооружение учеными и поэтами перелома XVIII–XIX вв. и положена в основу обновленного понимания художественного произведения. Так, в Античности было сформировано представление о так называемой внутренней форме, учение о которой было разработано в трактате Плотина «О прекрасном». Вот, например, «более истинная», чем зримая, «красота души», говорит Плотин, – как такая красота будет симметричной и как часть здесь отделить от целого, оценивая соразмерность? Иными словами, как красоту души поверить алгеброй? Философ приходит к выводу, что «внешний вид здания если удалить камни, и есть его внутренний эйдос, разделенный внешней косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся во многих зданиях»¹⁶. Особо примечательно у Плотина то, что именно «красота души», те особенности, которые обнаруживает прекрасное при обращении к такой красоте, кладутся в основу разговора

о предмете искусства. «Греческий классицизм считал необходимой предпосылкой прекрасного соразмерность, симметрию, – пишет немецкий формалист начала XX в. О. Вальцель. – Плотин перенес центр тяжести на внутреннюю обусловленность, которая, конечно, имеется налицо и в величайших произведениях греческого искусства; до Плотина, однако, никто не устанавливал ее безусловной ценности и столь решительно не противопоставлял ее внешней форме. Плотин, таким образом, по существу, старейший защитник такого определения формы, которое не ищет общих законов, а стремится выдвинуть на первое место внутренний закон художественного произведения»¹⁷.

Однако сказанные именно таким языком ценности, важные для нового подхода к литературному произведению, были гораздо позже – в период эмансипации наук о духе, обусловленным бурным развитием исторического мышления. «...Науки об обществе и истории еще долго, едва ли не до середины XVIII века, оставались по-прежнему в услужении у метафизики. Мало того, растущая мощь естествознания стала для них причиной нового порабощения <...> Только историческая школа впервые осуществила эмансипацию исторического сознания и исторической науки». Для такого сознания характерен «взгляд на историческое развитие как на причину возникновения любых духовных явлений»¹⁸.

Формирование сознания, мыслящего исторично, обусловило появление представления о приоритете внутренних законов развития духовных явлений, к которым нельзя было не отнести литературу. «Когда Гете противопоставил внешней форме внутреннюю, он вступил на путь Плотина. <...> Он стал на путь эстетики внутренней закономерности художественного произведения. Вместе с Гердером он построил эстетику, признававшую за художественным произведением права организма, подчиненного своим внутренним законам. <...> Внешнее оформление было всецело поставлено в зависимость от внутреннего закона»¹⁹.

Именно античная теория внутренней формы легла в основу «органической» теории литературного произведения и высвободила накопившийся потенциал субъективизма. «Такая внутренняя *форма* – с греческим эйдосом, выглядывающим из нее, – прочитывается как принцип или начало прекрасной, совершенной *пластической стройности*, обретенной завершенный *облик*. В конце XVIII в. для такой прекрасной пластической стройности, какая зримо соответствует внутренней форме как замыслу художника, было найдено еще и другое слово, заново осмысленное, – слово “органическое”. Усваивать же понятие “внутренней формы” было для конца XVIII в. как нельзя кстати: органическое есть *живая цельность*, которая подразумевает и неразрывную взаимосвязь, слитность частей, и их продуманную, упорядоченную и целесообразную (без цели вне себя) почлененность, членораздельность»²⁰.

Примечательно, что на деле произведения авторов, разделивших ценности «органической» теории, создавали зачастую произведения с шаткими границами, хаотической несобранностью строения. «Мысль о “внутренней форме” опосредуется новой, по-новому постигнутой и испытываемой субъективностью. <...> Для Гете внутренняя форма означала, что строящий здание (плотиновский образ. – В.К.) произведения искусства художник есть *владелец* своей внутренней формы. Он ее порождает, он вкладывает себя в нее, он властвует над нею. <...> Всякое здание, какое ни построит архитектор, будет относиться к числу построек и, конечно, всякое произведение, какое ни создаст литератор, будет относиться к литературе. <...> Как только органическая форма целого была в явном виде усвоена как некоторый идеальный постулат, так писатели, словно биологи-экспериментаторы с почти неограниченными возможностями, стали выводить породы животных с шестью ногами и о трех головах»²¹.

Романтическая рецепция теории внутренней формы внесла существенную корректировку в античное понимание возможностей слова как такового.

У того же Плотина содержится мысль, которая была – через работы В. Гумбольдта и Г. Штейнтала – воспринята в конце XIX в. харьковским литературоведом А. Потебней. «...Когда ощущение видит в телах эйдос, связующий и преодолевающий противную ему, лишенную формы материю, оно собирает вместе рассеянное по частям, возносит к себе и вводит внутрь уже нераздельно, делает его созвучным, согласным и дружественным своей внутренней форме»²². Здесь важно указание на то, что «внутренняя форма» постигается в «ощущении». Эта мысль очень близка проблематике XIX в., когда была теоретически обоснована психологическая теория языка, в результате чего по-новому зазвучала проблема понимания и был переосмыслен статус слова. Для А. Потебни «слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперцепировать содержание его мысли»²³. Слово – результат апперцепции, которая есть «участие известных масс представлений в образовании новых мыслей»²⁴. Слово называется «приобретением души, в которой происходит понимание»²⁵.

Так же, как и Платон, Потебня в своей теории, осмысляющей связь слова и сознания, решает вопрос о том, является ли слово единственной формой деятельности сознания или мысль может быть и дословной. Этот тот же вопрос: слово – это подлинник или инструмент? В. Биbihин показал, что однозначно на этот вопрос ученый не ответил, дав слову такое широкое определение, что о слове оказывается возможным говорить даже тогда, когда слово еще не рождено сознанием²⁶.

Теория внутренней формы меняет статус слова. Оно теперь – подлинник, но при этом – сплав внутренней формы, доставшейся человеку со словом («ближайшее этимологическое значение»), и внутренней формы, привнесенной человеком в слово от себя. Такое понимание выросло из

гумбольдтовского утверждения о том, что язык – это не только результат деятельности, но и сама деятельность, в которой задействован и человек.

А. Потебня первым в отечественном литературоведении применил представление о внутренней форме к литературному произведению, выделив в нем три уровня – внешняя форма, внутренняя и идея. Чтобы разъяснить, что такое внутренняя форма, ученый цитирует польскую песню, в которой текущая в реке чистая вода сравнивается с верной любовью. «Законная связь между водою и любовью установится только тогда, – пишет А. Потебня, – когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первые, есть именно внутренняя форма, иначе – символическое значение выраженного первым двуступенчатым образом воды. Итак, для того чтобы сравнение воды с любовью имело для нас эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего дается сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль»²⁷. В этом определении дано главное – внутренняя форма есть образ, воплощенный внешней формой и воплощающий некую (или некие) идею. Этот образ задает правила, без понимания которых идея не может быть извлечена. В примере, приведенном ученым, внутренняя форма задает связь между чистой водой и верной любовью. Это – простейшая модель художественного мира. Потебня очерчивает уровень литературного произведения, который создан из *фактуры самой жизни*, но при этом является особым рода *формой* этого произведения – формой, устанавливающей собственные законы между образами, взятыми из внехудожественной действительности.

Впрочем, учение А. Потебни было в большей степени воспринято в другой своей части – лингвистической. Уже при определении внутренней формы очевидно смешение поэтологической и лингвистической мысли, которые в некоторой степени друг другу противоречат. Дело в том, что поэтичность для А.А. Потебни – это «символизм языка»²⁸. Отсюда уже недалеко до формалистского определения поэтического языка как «языка в эстетической функции» (Р. Якобсон). В данном случае поэтичность самого языка подменила художественную природу произведения т.е. ту художественность, которая возникает на уровне внутренней формы литературного произведения.

Потебня поставил знак равенства между словом и художественным произведением. На уровне слова идея «внутренней формы» работала – под нею Потебня понимал «ближайшее этимологическое значение» слова. Однако применительно к художественному произведению разработка термина должна была, по идее, вести из сферы слова в поле художественного *высказывания*. На идею «внутренней формы» слова, отзвуки которой слышатся в идее «самовитого» слова футуристов, на первом этапе откликнулись формалисты²⁹. А вот идея «внутренней формы» произве-

дения развивалась в противоположном научном лагере – у М.М. Бахтина и его последователей. Так, В.В. Федоров расширил представление о внутренней форме слова, представив ее как ситуацию высказывания, включающего автора, читателя, героя и само слово³⁰. На этом фоне весьма показательно, что в своей этапной статье, с которой в отечественном литературоведении принято отсчитывать теорию художественного мира, Д.С. Лихачев пишет о «внутреннем мире» литературного произведения³¹ – так оказался перекинут мостик от одной теории к другой.

Христианский подтекст: слово как путь

Парадигма мышления, пришедшая на смену Античности и в каждую эпоху проходящая новую стадию спора с нею, безусловно, «участвовала» в формировании новых ценностей, позволяющих видеть в литературном произведении особый мир. Можно указать, лишь на несколько очевидных связующих мотивов теории художественного мира и христианской традиции мысли.

Предельно обобщая, можно сказать, что установление христианских ценностей обусловило поворот внимания к сфере внутреннего. Об этом в 1800 г. писал французский романтик Шатобриан в своем «Гении христианства»: «Христианство – религия, можно сказать, вдвойне могущественная: ее заботят и наша духовная и наша плотская природа; она сближает тайны Всевышнего и тайны человеческого сердца; открывая истинного Бога, она открывает истинного человека.

Эта религия не может не благоприятствовать описанию характеров в большей степени, нежели та, что вовсе не стремится проникнуть в тайну страстей. Прекраснейшая часть поэзии – часть драматическая – не находила никакой опоры в политеизме; мифология не заботилась о нравственности. Ни языческий бог, выезжавший на колеснице, ни жрец, совершавший жертвоприношение, не учили тому, что есть человек, откуда он приходит и куда уходит, каковы его склонности и пороки, что суждено ему в этом мире и в мире ином»³².

Знаменитая платоновская мысль о том, что поэтам не место в идеальном государстве, основана на убеждении в том, что поэзия нарушает душевную гармонию: «То начало, что ведет нас к памяти о страдании, к сетованиям и никогда этим не утоляется, мы будем считать неразумным, бездеятельным, под стать трусости. <...> Ясно, что подражательный поэт по своей природе не имеет отношения к разумному началу души и не для его удовлетворения укрепляет свое искусство, когда хочет достичь успеха у толпы»³³. В христианской системе ценностей память о страдании и жертве богочеловека ради спасения каждого из живущих – один из главных постулатов. Очевидно, что утверждение этого постулата предполагает новое отношение к слову и искусству.

Необходимость выработки такого отношения в начале XIX в. в русской культуре ощущается довольно остро: «Вы знаете, что искусство сделалось одной из величайших идей человеческого ума благодаря грекам, — пишет П.Я. Чаадаев в третьем из своих «Философических писем». — «...» Все, что есть материального в человеке, было идеализировано, возвеличено, обожествлено; естественный и законный порядок был извращен; то, что по своему происхождению должно было занимать низшую сферу духовного бытия, было возведено на уровень высших помыслов человека. «...» Отсюда хаотическое смещение всех нравственных элементов». «До тех пор, пока глубокое нравственное чувство, порожденное ясным пониманием всей древности и всецелым подчинением ума христианской истине, не наполнит наши сердца презрением и отвращением к этим векам обмана и безумия, которые до сих пор в такой степени владеют нами ... до тех пор старые дурные впечатления не перестанут составлять самый жизненный и деятельный элемент нашего разума»³⁴.

Главной ценностью для Античности были формы, полноценная и гармоничная телесность. «...Человек духа, каким его представляет греческая филология, — не работник в мировой мастерской, но и не аскет, удаляющийся от “похоти очей”; он — зритель, и мир для него — зрелище», — пишет С.С. Аверинцев в своей работе «Поэтика ранневизантийской литературы», в которой тщательно анализирует сущностные составляющие перехода от Античности к Средневековью. «...Усматривание эйдетики всего сущего понято не как средство овладеть миром, но как самоцель; поэтому схватить форму принципиально важнее, чем вычислить эффект». «“Зрелищный” подход к вещам есть доминанта античной культуры и жизни сверху донизу — от адептов философского “умозрения” до римской черни, наравне с “хлебом” требовавшей “зрелищ”»³⁵.

Однако, отмечает С.С. Аверинцев, уже греческая традиция пыталась прорвать этот «круг видимости» и выйти к чистому бытию — именно здесь мудрость в какой-то момент стала отождествляться с физической слепотой. Та же мысль была усилена христианскими проповедниками: «Если око твое соблазняет тебя, вырви его и брось от себя».

Именно это стремление к преодолению формы с целью освободить «абсолют» от заслонок утверждает в качестве слова молчание. А «абсолют» предстает как освобожденное от формы молчание бытия.

Христианское молчание — фон для любого произносимого слова. Оно определяет статус и значимость говоримого. Это молчание — о том, что до начала стихотворения, после его конца, между строк — бездна. О том, что слово — единственный островок бытия, единственно возможный мир. «Боль жизни гораздо могущественнее интереса к жизни, — замечает В.В. Розанов. — Вот отчего религия всегда будет одолевать философию»³⁶. «Боль жизни» — исходная бездна, перед которой обнаружило человека христианство. У этого образа — бездна — длинный шлейф в русской литературе. Это и бездна смерти («Скользим мы бездна на краю...»³⁷), и

пушкинская «чума», царящая вокруг пирующих, – за ней просвечивает бездна греха и духовной смерти. Слово, впитавшее христианские ценности, – это слово, выражающее страдательный опыт молчания. Такое слово измеряется *глубиной*.

Центральный сакральный христианский символ – Священное Писание. В античной системе ценностей ценилось только устное слово – слово оратора или певца. Священное слово предполагает особый род понимания – *понимание как приятие*. В.В. Бибихин в своей статье о понимании божественного слова присоединяется к мнению О.А. Седаковой о том, что понимание не обязательно должно предполагать «умение истолковать, изложить другими (своими) словами». «Понимание не обязательно перевод. Пониманием не исключается непонимание. Ребенок спрашивал одного пьяницу, зачем дядя пьет, это сладко? Какое сладко, горше нету. Тогда вкусно? Отравя! Значит полезно как лекарство? Куда там, вреднее не бывает. Тогда зачем же ты пьешь? О, это понимать надо! Если пьяница в своей страсти умеет по-настоящему понимать то, что его захватило и цепко держит, не опускаясь до анализа и толкования, если всякий человек, который к кому-то привязан, к жене или к ребенку, никогда не скатится до того, чтобы научно изучать психику жены или моделировать ее поведение, понимая ее *и так*, не доискиваясь до причин, почему она ему нравится, то тем более это правило, *не тронь, не копайся, пойми как прими, допусти*, должно быть в основании божественного слова. Если нет беды в том, что я не разгадал (раскусил) близкого человека, то пусть останется тайной и слово Божие, не будем надеяться перевести его на свой язык»³⁸. Это приятие слова можно понимать как «верность букве закона». Эта «верность» возможна, если «буквой» преодолевается и в то же время выражается молчаливый и грешный опыт. Такое преодоление – духовный путь. Сам путь – не менее важный результат пути, нежели цель, к которой человек идет.

Художественное произведение тоже может быть понято как *путь от первого слова к последнему*. Путь – это не то же самое, что реализация художественного замысла. Художник здесь не владеет тем, о чем говорит. Он шагает в бездну, еще не понимая, как оттуда вернуться. Поэт пребывает в постоянном поиске. Такое понимание творческого акта предполагает соответствующую ему работу по пониманию художественного произведения читателем, который должен пройти путем художника. Весь этот комплекс идей – важнейшая составляющая романтической теории.

Встроенность слова в духовное развитие предполагает иные, нежели в Античности, принципы оценки слова. Слово может быть греховным – пустым, выключенным из духовного пути. Сама встроенность слова в этот путь оказывается критерием.

Сфера эстетического в целом в христианской – и особенно русской – философии наделяется особыми способностями, в отличие от античной – и вышедшей далеко за пределы самой Античности – традиции,

видевшей в искусстве одну из низших форм познания. В русской религиозной философии эти способности были особо ярко увидены В. Соловьевым. «Соловьев отделяет познание от творчества, и собственной формой у него служит, по преимуществу, творчество художественное, творчество красоты и в красоте. Для искусства он и тон находит особый: это – “великое и таинственное искусство, вводящее все существующее в форму красоты”. Этот эстетический акцент – важная особенность его метафизики, ставшая потом родовой чертой всей соловьевской традиции в русской мысли. Но следует подчеркнуть, что эта черта, этот эстетизм русской мысли – далеко не эстетство. В своих корнях он имеет несомненную религиозную окраску: как ясно из приведенных слов Соловьева, самым важным видится то, что в искусстве, от отличие от познания, действительно и материально осуществляется преобразование мира, его “введение в форму красоты”»³⁹.

Эта мысль выведена из самой русской литературы. В «Моцарте и Сальери» Пушкина это самое «введение в форму красоты» сказалось в полной мере. Переживая иррациональный ужас перед «черным человеком», перед этим образом бездны, Моцарт противопоставляет ей свой «Реквием». «Искусство выступает в трагедии Пушкина как великая умиротворяющая и гармонизирующая сила. <...> В “Моцарте и Сальери” пушкинская “религия” чистого эстетизма нашла, быть может, свое высшее воплощение. <...> Пушкин осудил Сальери... за отступничество от жреческого, бескорыстного служения искусству. Говоря позже о том, что красота спасет мир, Достоевский довел до логического конца пушкинскую мысль»⁴⁰.

Своеобразное свидетельство того, что борьба Античности и христианства остро ощущалась в русской поэзии начала XIX в., – пушкинский «Памятник» и даже одна его строка:

Веленью Божию, о муза, будь послушна...

Вот как комментирует эту строку Л.В. Пумпянский: «Веление Божие то, что нет для Пушкина полной беспримесной славы, какую вкусили певцы законченных цивилизаций. О судьба Тасса, Камюэнса, Вергилия, Державина! Пушкин только такой и хотел... <...> Но веление Бога послало его в мир в час исхода... Муза... обижена, и надо мириться с нею, убеждать ее покориться новым временам. Не Муза имеет инициативу речи, а поэт, и учит он – ее... О превращение всех классических понятий! Впервые поэт стал умнее Музы и знает нечто, чего не знает она, – что Гомер считал невозможным. Этот обратный диалог поэта с Музой создаст вторую русскую литературу – ту, которая призвана быть руководителем к добру малых сих и падших. <...> Муза отлетела, и после Пушкина отношения поэта к поэзии не суть отношения к Музе. Кончилась 3000-летняя история»⁴¹. Ученый озвучил то, что в пушкинскую эпоху носилось в воздухе: человек ощутил себя в меняющемся мире, Античность осталась в прошлом, подобно младенчеству, пришло новое – взрослое – самоощущение художника – умудренного, ответственного перед собой и Богом.

Важно видеть художественный мир как категорию, задающую пространство для постановки ценностных вопросов, этот мир формирующих. Является ли слово подлинником, а говорение – путем над бездной? Как осуществляет перевод внешнего на язык внутреннего, т.е. *язык подлинника*? Как выглядит это формирующее картину мира языковое ядро писателя? В каком ценностном пространстве действуют герои, что они в него привносят? Как выглядят их собственные «ценностные контексты» (термин М.М. Бахтина)? Как эти контексты обуславливают сюжет? Сам *язык* этих вопросов – язык, сформированный в русле указанных античной и христианской традиций мысли, чье столкновение на определенном историческом этапе породило литературное явление, которое, будучи позднее осмысленно сугубо теоретически, тем не менее, не должно мыслиться в отрыве от своих корней.

Примечания

- ¹ *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 187.
- ² См. статью М.Л. Гаспарова «Художественный мир М. Кузмина. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный» (*Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 416–435).
- ³ *Аверинцев С.С.* и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 4.
- ⁴ Там же. С. 33.
- ⁵ В основание способности суждения И. Кант полагает «априорно субъективный» принцип, а субъективное полагается в основу эстетического: «То, что в представлении об объекте чисто субъективно, то есть составляет его отношение к субъекту, есть *эстетическое* (выделено мной. – В.К.) свойство представления» (*Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 59). Эстетическое у Канта размыкается в сферу «познавательной способности», которой посвящена «Критика чистого разума», и в сферу «способности желания», сферу этики, которая анализируется в «Критике практического разума». Таким образом, *эстетическое* в спайке с субъективным оказалось у Канта в центре философской системы. Мысли Канта существенно повлияли на теоретические взгляды Шиллера и Гете.
- ⁶ «*Поэтическая индукция* – движение к экзистенциальной теме от частного. Дедуктивное мышление в поэзии, напротив того, предполагает, что эта тема заранее задана или заявлена» (*Гинзбург Л.Я.* Частное и общее в лирическом стихотворении // Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 89).
- ⁷ *Аверинцев С.С.* и др. Указ. соч. С. 34.
- ⁸ *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 29. См. некоторые исследования указанных процессов на материале лирики: *Гинзбург Л.* О лирике. М., 1997; *Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск, 1986; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-

образная структура. М., 1997; Сквозников В.Д. Русская лирика. Развитие реализма. М., 2002.

- ⁹ Ср., например, у И.Я. Кронеберга: «...поскольку поэзия изображает внутренний мир человека в его целостности, то разные явления его должны иметь между собою связь, и произведения поэта в отношении к нему то же, что планеты в отношении к солнцу» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. С. 291–292). А.И. Галич употребляет термин «изящный организм», в котором воссоздается «единство неисчерпаемой жизни» (Русские эстетические трактаты... С. 231).
- ¹⁰ «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений» (*Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической // А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 10 т. Т. VI. М., 1962. С. 263*). Ср. также: «Читая жаркие споры о романтизме, я вообразил, что и в самом деле нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бледные, однообразные списки ее подражателей, что утомленный вкус требует иных, сильнейших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии» (Там же. С. 280).
- ¹¹ *Платон. Кратил // Платон. Избранные диалоги. М., 2007. С. 341–342.*
- ¹² *Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 35.*
- ¹³ Там же. С.27.
- ¹⁴ *Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 83.*
- ¹⁵ *Дильтей В. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 141–142.*
- ¹⁶ *Плотин. Эннеады. Киев, 1995. С. 17–18.*
- ¹⁷ *Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер. Проблемы литературной формы. М., 2007. С. 80–81.*
- ¹⁸ *Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 108–109.*
- ¹⁹ *Вальцель О. Указ. соч. С. 82–83.*
- ²⁰ *Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 296.*
- ²¹ *Михайлов А.В. Указ. соч. С. 297–298.*
- ²² *Плотин. Указ. соч. С. 18.*
- ²³ *Потебня А.А. Мысль и язык // А.А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 139.*
- ²⁴ Там же. С.126.
- ²⁵ Там же. С.137.
- ²⁶ *Бибихин В.В. В поисках сути слова // В.В. Бибихин. Слово и событие. М., 2001. 73–92.*
- ²⁷ *Потебня А.А. Указ. соч. С. 177–178.*
- ²⁸ Там же. С. 174.
- ²⁹ В прямом диалоге с Потебней писались многие программные работы формалистов. В частности, статья В. Шкловского «Воскрешение слова» исходила из потебнианского представления о том, что каждое слово языка – это троп, образ (см. *Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914*).

Но Шкловский вводит дополнительную проблематику: по его мысли, в обыденной речи слово как образ перестает восприниматься, «автоматизируется», и только в поэзии посредством ряда приемов слово выводится из автоматизации. Очевидно, что импульс дан Потебней. Но в дальнейшем теория Шкловского начала развиваться именно в русле понимания искусства не как «мышления образами» (Потебня), а как приема, расставляющего традиционные образы в новые сочетания (см. *Шкловский В.* Искусство как прием // В. Шкловский. О теории прозы. М., 1983. С. 9–25). В понимании образов как готового материала для искусства чувствуется влияние на Шкловского работ А.Н. Веселовского, который одним из первых показал кочевой характер ряда образов, мотивов и сюжетов.

³⁰ Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.

³¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

³² Шатобриан Ф.Р. де. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 111–112.

³³ Платон. Государство. СПб., 2005. С. 453.

³⁴ Чаадаев П.Я. Философические письма // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. II. М., 1974. С. 529–530, 533.

³⁵ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 56, 57, 59. Ср. определение человека у Платона: «Имя “человек” означает, что, тогда как остальные животные не наблюдают того, что видят, не производят сравнений, ничего не сопоставляют, человек, как только увидит что-то, а можно также сказать “уловит очами”, тотчас начинает приглядываться и размышлять над тем, что уловил. Поэтому-то он один из всех животных правильно называется “человеком”, ведь он как бы “очелувец” того, что видит» (Платон. Кратил // Платон. Избранные диалоги. М., 2007. С. 288).

³⁶ Розанов В.В. Уединенное // В.В. Розанов. Несовместимые контрасты жизни. М., 1990. С. 468.

³⁷ Державин Г.Р. На смерть к. Мещерского // Г.Р. Державин. Сочинения. СПб., 2002. С. 124.

³⁸ Биbihин В.В. Понимание божественного слова // В.В. Биbihин. Слово и событие. М., 2001. С. 29.

³⁹ Хоружий С.С. Идея всеединства от Гераклита до Бахтина // С.С. Хоружий. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 49.

⁴⁰ Забабурова Н.В. «Ты, Моцарт, Бог...» // Н.В. Забабурова. Россия и Запад: избирательное сродство. Ч. II. Пушкин и вокруг него. Ростов н/Д, 2007. С. 189.

⁴¹ Пумпянский Л.В. Об оде Пушкина «Памятник» // Л.В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 208–209.

