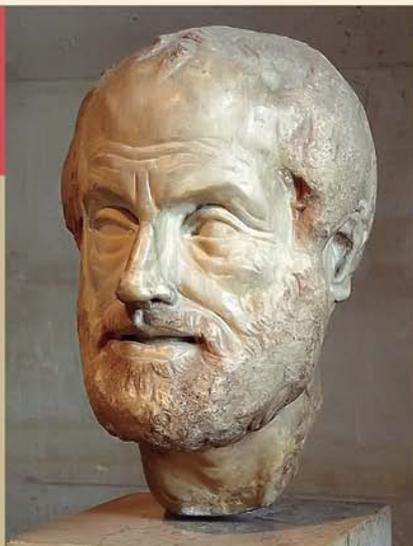


В. Н. Захаров

ПРОБЛЕМЫ

*исторической
поэтики*

ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ



ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. Н. Захаров

ПРОБЛЕМЫ
*исторической
поэтики*

ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ



Москва «ИНДРИК» 2012

УДК 82.09
З 38

Издание осуществлено при поддержке
Программы стратегического развития 2012–2016 гг.
*«Университетский комплекс ПетрГУ
в научно-образовательном пространстве Европейского Севера:
стратегия инновационного развития»*

Захаров В.Н.

Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Издательство «Индрик», 2012. — 264 с., илл.

ISBN 978-5-91674-232-9

В книге поставлены проблемы этнопоэтики русской словесности: раскрыты ее христианские основания, выявлен национальный акцент в трактовке категорий исторической поэтики (фабула, сюжет, жанр, хронотоп, образ, символ, фантастика, условность, текст), рассмотрены актуальные задачи новой текстологии.

В оформлении обложки использованы фрагмент римской копии скульптуры Аристотеля (384 до н. э. — 322 до н. э.), создателя учения о поэзии и автора первого трактата о поэтике, и фото основоположника исторической поэтики А.Н. Веселовского (1838–1906).

ISBN 978-5-91674-232-9

© Петрозаводский государственный университет, 2012
© Захаров В.Н., Текст, 2012
© Оформление.
Издательство «Индрик», 2012

Историческая поэтика и ее категории	6
Литературная критика и поэтика литературы	13
Условность и фантастика	19
«Безобразна» ли поэзия?	27
Курсив Достоевского	32
К спорам о жанре	40
О сюжете и фабуле	56
Кто автор «Формального метода в литературоведении»?	63
Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме	81
Хронотоп как проблема исторической поэтики	90
Прошлое, настоящее и будущее русской словесности	103
Русская литература и христианство	110
Пасхальный рассказ	116
Символика христианского календаря в поэтике Достоевского	128
Читатель как субъект повествования в «Братьях Карамазовых»	138
Православные аспекты этнопоэтики русской литературы	144
Христианский реализм	166
<i>Умиление</i> как категория поэтики Достоевского	179
Поэтика парадокса в «Дневнике Писателя» Достоевского	195
Текстология как технология	205
Буква и дух русской классики	222
Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема	230
Список цитируемой литературы	240
Список условных сокращений	254
Именной указатель	255
Предметный указатель	260

Известны разные исторические концепции поэтики. Наиболее распространенными оказались нормативные поэтики. Они широко представлены во все времена у многих народов. Нормативные поэтики редко выражались в тексте – чаще они существуют в виде недекларированного свода правил, следуя которому автор сочинял, а критик судил написанное. Их почва – эстетический догматизм, убеждение в том, что есть образцы искусства, существуют каноны, обязательные для всех. Наиболее знаменитые нормативные поэтики – послание «К Пизонам» Горация, «Поэтическое искусство» Буало, но нормативными были поэтика фольклора, поэтика древних и средневековых литератур, поэтика классицизма и социалистического реализма.

Иная концепция поэтики разработана Аристотелем. Она была уникальна – уникальна, потому что научна. В отличие от других Аристотель не давал правила, а учил понимать и анализировать поэзию. Это соответствовало его пониманию философии как науки.

На протяжении почти двух тысячелетий его философская поэтика оставалась единственной научной концепцией. Открытие сначала арабского перевода, а затем греческого оригинала поэтики Аристотеля дало филологам некий «сакральный» текст, вокруг которого возникла обширная комментаторская литература, возобновившая традицию научного изучения поэтики. Более того – поэтика Аристотеля во многом предопределила тезаурус и круг проблем традиционного литературоведения: мимесис, миф, катарсис, проблема поэтического языка, анализ литературного произведения и др. Она же определила и концепцию поэтики (*учение о поэзии, наука о поэзии, наука о поэтическом искусстве*). Именно в таком значении поэтика сначала была долгое время единственной литературно-теоретической дисциплиной, а затем осталась главным, самым существенным

разделом теории литературы. Среди более или менее удачных и неудачных¹ концепций это лучшее определение поэтики.

В современном литературоведении слово «поэтика» употребляется и в иных значениях: например, поэтика мифа, поэтика фольклора, поэтика античной литературы, поэтика древнерусской литературы, поэтика романтизма/реализма/символизма, поэтика Пушкина/Гоголя/Достоевского/Чехова, поэтика романа/повести/сонета и т. д., поэтика фантастического/трагического/комического, поэтика слова/жанра/сюжета/композиции, поэтика зимы/весны/лета и др. Это разноречие приводится к общему знаменателю, если иметь в виду, что в данном случае *поэтика – это принципы изображения действительности в искусстве*, иначе говоря: принципы изображения действительности в мифе, фольклоре, в литературах разных исторических эпох, в творчестве конкретных писателей, в различных жанрах и т. п., принципы изображения фантастического, трагического, комического, зимы и т. д. в литературе.

Историческая поэтика была научным открытием А.Н. Веселовского. Она явилась результатом логического развития и синтеза двух литературоведческих дисциплин – истории литературы и поэтики. Правда, прежде исторической поэтики была «историческая эстетика». В отчете о заграничной командировке 1863 г. А.Н. Веселовский высказал идею превращения истории литературы в «историческую эстетику»: «На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой» (Веселовский 1940, 396). По сути дела, это уже концепция исторической поэтики, однако пока еще под другим названием. Там же был сформулирован и исходный постулат будущей научной дисциплины: «история литературы всегда будет иметь теоретический характер» (Веселовский 1940, 397). Правда, пока еще со скептическим отношением к этой идее.

У А.Н. Веселовского была продумана четкая программа исследований по исторической поэтике: «наше исследование должно распаться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов

¹ В ряду неудачных концепций и определений поэтики следует назвать представление «поэтики как науки о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений» – из-за терминологического косноязычия определения поэтики (Виноградов 1963, 184); отождествление поэтики с теорией литературы (Тимофеев 1976, 6); определение поэтики как «учения о сторонах (?! – В. З.) и элементах организации отдельного произведения» (Поспелов 1978, 24).

и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием» (Веселовский 1940, 448). Эта программа и была реализована ученым в цикле его работ по истории и теории поэтического языка, романа, повести, эпоса, поэтике сюжетов, развитию родов поэзии.

Уже в момент терминологического оформления нового научного направления, которое произошло к 1890-м годам, историческая поэтика была представлена А.Н. Веселовским как оригинальное филологическое направление со своей методологией («индуктивный метод»), со своими принципами изучения поэтики (прежде всего историзм), с новыми категориями, которые во многом предопределили судьбу исторической поэтики в русском литературоведении, – *сюжет и жанр*.

В современном литературоведении эти категории оказались трудноопределимыми. Отчасти это произошло потому, что ряд исследователей изменили исходное значение категории «сюжет» на противоположное, а категория «жанр» сузила свое значение в последующей филологической традиции.

У нас нет истории филологической терминологии. Только этим обстоятельством можно объяснить очевидные этимологические и лексикографические ошибки в таких, казалось бы, авторитетных изданиях, как *Краткая литературная энциклопедия*, *Литературный энциклопедический словарь*, *Большая советская энциклопедия*. Правда, справедливости ради следует сказать, что почти все они имеют один авторский источник – статьи Г.Н. Пospelова, с редкой настойчивостью пытавшегося аргументировать «обратное» переименование категорий «сюжет» и «фабула».

Так, Г.Н. Пospelов определяет сюжет как «предмет», но во французском языке это одно из переносных значений слова – *sujet* может быть предметом не в прямом, а в переносном смысле: предметом сочинения или разговора. *Sujet* – французская огласовка хорошо известного латинского слова *subjectum* (субъект). У слова *sujet* есть антоним *objet* (объект). Этим все и сказано: сюжет не может быть «объектом», предметом в прямом значении слова. Войдя в русский язык в XIX веке, слово «сюжет» сохранило основные значения французского языка (тема, мотив, причина, довод; предмет сочинения, произведения, разговора), но из-за заимствованного ранее слова «субъект» не стало ни философской, ни грамматической категорией. В современных спорах о сюжете не принимается во внимание многозначность слова «сюжет» в русском и французском языках (в толковом словаре Е. Литтре отмечено двенадцать групп его значений), многозначность слова ограничивается одним

неточным значением – «предмет», причем метафорическое значение выдается за прямое.

Заимствованное слово не только сохранило в русском языке основные значения французского языка, но и приобрело новый статус – стало, благодаря А.Н. Веселовскому, категорией поэтики.

Происхождение термина «фабула» Г.Н. Пospelов возводит к латинскому глаголу *fabulari* (рассказывать, разговаривать, болтать), но в латинском языке у существительного *fabula* много и других значений: это и молва, толки, слух, сплетня, разговор, рассказ, предание; это и различные эпические и драматические жанры – рассказ, басня, сказка, пьеса. Современный латинско-русский словарь добавляет к ним еще одно значение: «фабула, сюжет» (Дворецкий 1976, 411), обозначая тем самым состояние проблемы и степень ее запутанности. Отчасти это результат развития латинского языка как научного, вследствие чего уже в средние века слово приобрело значение филологического термина. И этим мы обязаны не этимологии слова, а латинскому переводу поэтики Аристотеля, в котором греческому слову *mythos* был подобран латинский эквивалент *fabula*. То, что раньше сделал Аристотель, превратив миф из сакрального жанра в категорию поэтики, и это до сих пор вызывает полемические возражения (Лосев 1975, 440–441), повторилось в латинском переводе: все аристотелевские определения мифа (подражание действию, сочетание событий, их последовательность) перешли на фабулу, а фабула с тех пор стала «общеупотребительным литературоведческим термином» (Аристотель и античная литература 1978, 121). Таково происхождение и традиционное значение категории «фабула», отмеченное в многочисленных литературно-теоретических текстах нового времени на разных языках, в том числе на русском, и именно в таком значении термин был усвоен в русской филологической традиции.

В теории сюжета Веселовского фабула не играет сколько-нибудь значительной роли. Случаи употребления этого термина единичны, значение термина не оговаривается, потому что традиционно (напр., Веселовский 1940, 500, 501). Оригинальна не только в русской, но и в мировой филологии сама теория сюжета, определение сюжета не через противопоставление сюжета фабуле, а через его отношение к мотиву.

Г.Н. Пospelов утверждал, и этому поверили его оппоненты (напр., Эпштейн, 874), что традиция «обратного» переименования сюжета и фабулы идет от А.Н. Веселовского, что именно он свел сюжет к развитию действия (одно из последних утверждений на этот счет: Пospelов 1987, 431), но Веселовский нигде не сводил сюжет к развитию действия – более того настаивал на образной природе сюжета и мотива. Мотив у Веселовского – «простейшая повество-

вательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (Веселовский 1940, 500). Сюжет – «комплекс мотивов», сюжеты – «это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» (Веселовский 1940, 495). В свою очередь, эти «комплексы мотивов» и «сложные схемы» подвергаются у Веселовского тематическому обобщению и в анализе конкретных сюжетов, и в теоретическом определении сюжета: «Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце, 2) сказки об увозе» (Веселовский 1940, 500). Здесь сюжет – тема повествования, обобщающая схематическую последовательность мотивов. В целом сюжет у Веселовского – категория повествования, а не действия¹.

Еще одна ошибка Г.Н. Поспелова в том, что он упрекает формалистов (прежде всего В.Б. Шкловского и Б.В. Томашевского), что их употребление терминов *фабула* и *сюжет* «нарушает исходное значение слов» (Поспелов 1972b, 307). На самом деле – наоборот: отнеся фабулу к порядку событий, а сюжет к их изложению в произведении, формалисты лишь раскрыли традиционное значение этих категорий в русском литературоведении, узаконили противопоставление сюжета и фабулы, которое уже было осознано ранее Ф.М. Достоевским, А.Н. Островским, А.П. Чеховым.

Нередко заимствованное слово меняет свое значение. У Веселовского слово *жанр* употребляется в несовременном терминологическом смысле, оно сохраняет множественность значений французского слова *genre* и является синонимом не менее многозначному в XIX веке русскому слову «род». В полном соответствии с языковыми нормами Веселовский называл жанрами (или родами) и эпос, лирику, драму, и типы литературных произведений: поэмы, романы, повести, рассказы, басни, элегии, сатиры, оды, комедии, трагедии, драмы и т. д. Разграничение значений категорий «род» и «жанр» произошло в 20-е годы, и это понятно – терминологическая синонимия нежелательна: большинство литературоведов стали называть родами эпос, лирику, драму, а жанрами – типы литературных произведений. Уже в двадцатые годы жанр в таком понимании был осознан как ключевая категория поэтики. Именно тогда было категорично сказано: «...исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр

¹ Об исследовательском потенциале концепции сюжета А.Н. Веселовского и его методике анализа поэтики сюжета см.: Захарова 1997.

есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра» (Медведев 1928, 175).

Категории «сюжет» и «жанр» во многом предопределили развитие исследований по исторической поэтике.

Сегодня историческая поэтика уже имеет свою историю. Она прошла тернистый путь признания через непонимание и неприятие. Длительная критика открытий А.Н. Веселовского имела ярко выраженный конъюнктурный характер и велась с позиций формальной, социологической и «марксистской» школ поэтики, но вряд ли случайно, что бывший «формалист» В.М. Жирмунский стал составителем и комментатором работ А.Н. Веселовского по исторической поэтике (Веселовский 1940), идея исторической поэтики была поддержана О.М. Фрейденберг (Фрейденберг 1936), оригинально развита в не опубликованных в 30–50-е годы работах М.М. Бахтина (Бахтин 1975), в опубликованных книгах В.Я. Проппа (Пропп 1946; Пропп 1955).

Ренессанс исторической поэтики наступил в 60-е годы, когда были изданы переработанная монография М.М. Бахтина о Достоевском, которая включала разделы, написанные с позиций исторической поэтики (Бахтин 1963), и его книга о Рабле (Бахтин 1965), вышла монография Д.С. Лихачева о поэтике древнерусской литературы (Лихачев 1967), которая задала жанр филологических исследований и вызвала ряд подражаний. Именно в это время историческая поэтика стала складываться как научное направление: появились исследования по поэтике мифа, поэтике фольклора, поэтике разных национальных литератур и некоторых периодов их развития, поэтике литературных направлений (прежде всего поэтике романтизма и реализма), поэтике писателей (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова и др.), поэтике романа и других жанров. Это названия сборников статей и монографий Е.М. Мелетинского (Мелетинский 1976; 1983; 1986; 1990), С.С. Аверинцева (Аверинцев 1977), Ю.В. Манна (Манн 1976; 1978), С.Г. Бочарова (Бочаров 1974), Г.М. Фридендера (Фридендер 1971), А.П. Чудакова (Чудаков 1971) и др. Обоснованием исторической поэтики как актуального филологического направления стали коллективный труд «Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения» (Историческая поэтика 1986), монография А.В. Михайлова, ставящая историческую поэтику в контекст мирового литературоведения (Михайлов 1989).

Историческая поэтика после Веселовского значительно расширила свой исходный тезаурус. Она освоила и категории Аристотелевой поэтики (*миф*, *мимесис*, *катарсис*), и традиционные категории

поэтического языка (прежде всего *символ* и *метафора*). Введение в историческую поэтику других категорий было вызвано очевидной авторской инициативой: *полифонический роман, мениппея, идея, диалог, гротеск, смеховая культура, карнавализация, хронотоп* (М.М. Бахтин), *тип героя* (В.Я. Пропп), *система жанров, литературный этикет, художественный мир* (Д.С. Лихачев), *фантастическое* (Ю.В. Манн), *предметный мир* (А.П. Чудаков).

В принципе любые и традиционные, и новые, и научные, и художественные категории могут стать категориями исторической поэтики. В конечном счете дело не в категориях, а в принципе анализа – историзме (историческом объяснении поэтических явлений).

После того как одной из задач новой научной дисциплины М.Б. Храпченко объявил создание всеобщей исторической поэтики (Храпченко 1982, 73–79), этот проект стал предметом научного обсуждения. Как новая модель истории всемирной литературы, подобный труд вряд ли осуществим и вряд ли в нем есть настоятельная потребность – иная, чем научное планирование работы академических институтов. Такой труд устареет уже в момент своего появления. Нужны конкретные исследования. Нужна «индуктивная» историческая поэтика. Есть потребность в исторической поэтике как оригинальном направлении филологических исследований, и в этом прежде всего смысл ее появления и существования.

Одна из таких проблем – самоопределение критики по отношению к литературе. Традиционно литературная критика рассматривалась как литературоведческая дисциплина, сейчас же ее нередко выводят из состава литературоведения, если не сближая, то отождествляя с литературой. Наиболее экстремальное выражение этой тенденции – концепция, сформулированная в заглавии начала статьи, потом книги Б.И. Бурсова «Критика как литература» (Бурсов 1975, Бурсов 1976). Правда, справедливости ради заметим, что концепцию «критики как литературы» лет за пятьдесят до Б.И. Бурсова высказал Ю.Н. Тынянов, на которого, впрочем, первый не ссылается, хотя резко и неоднократно полемизирует с работами Ю.Н. Тынянова 20-х годов. «Критика как литература» – слова Ю.Н. Тынянова (Тынянов 1977, 149) и концепция его статьи «Журнал, критик, читатель и писатель» (1924), в которой, поставив вопрос, кому нужна критика – читателю или писателю, скептически оценив предложенную Б.М. Эйхенбаумом концепцию «ученой критики, критики, вооруженной литературной наукой», Ю.Н. Тынянов выдвинул свою концепцию: «Критика должна осознать себя литературным жанром» (Тынянов 1977, 148); «ориентироваться на себя как на литературу... Только тогда критика вдруг понадобится и читателю, и писателю» (Тынянов 1977, 149).

Призыв к критике стать литературой не нов. Это обстоятельство позволяет исторически проследить развитие концепции Ю.Н. Тынянова, тем более что эта теоретическая установка была реализована в его творческой деятельности. Ориентируясь на литературу, Тынянов создал жанр исторического романа-исследования, который в отличие от одного «романа-исследования» Б.И. Бурсова действительно роман, действительно художественное произведение («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин»). В этом жанре художественному

познанию явления Тыняновым-писателем предшествовали фундаментальные филологические изыскания Тынянова-ученого. Вряд ли случаен результат реализации Тыняновым концепции критики как литературы: став литературой, его романы-исследования перестали быть критикой; в то же время в научном творчестве Тынянова утвердился строго академический стиль.

Критика не может стать литературой: критика вторична по отношению к литературе. Вторичность по отношению к литературе – типологический признак литературной критики. Предпочтительнее, если критик стремится к художественности в изложении своих мыслей. Но критика может и не быть художественной, а только лишь научной. Может стремиться к публицистичности, но может и не быть публицистичной. От этого она не перестанет быть критикой. Но нет критики без отражения литературы. Для того же, чтобы стать литературой, критике нужно перестать быть критикой. Единственное, что может критика, не меняя своей природы, – стать **литературной** в полном объеме значения этого слова: не только по принадлежности, но и по форме изложения мыслей.

Ставя под сомнение «вторичность» критики, обычно вспоминают слова Белинского из «Литературных мечтаний» 1834 года: «У нас нет литературы...» Однако то, как критик разъясняет парадокс, не оставляет сомнений: у Белинского слово «литература» дано в трех значениях. Два первых значения – письменность вообще и собрание «шедевров литературы». Была письменность, были «шедевры литературы», не было литературы в третьем значении слова – нет **национальной** литературы. Литература во втором значении слова как собрание «шедевров литературы» была, и Белинскому было о ком писать. Таков реальный смысл этой вырванной из контекста фразы.

Критика вторична по отношению к литературе так же, как и другие литературоведческие дисциплины – история и теория литературы. Однако по сравнению с этими литературоведческими дисциплинами критика занимает особое место – играет активную роль в современном литературном процессе, непосредственно воздействуя на развитие литературы. Поэтому формулировку В.В. Кожина «критика как компонент литературы» (Кожин 1977, 159–170) следовало бы уточнить: критика – составная часть не литературы, а **современного литературного процесса**. Критика может стать литературой или ее компонентом лишь как атрибут эстетической реальности конкретного произведения (например, «Евгений Онегин» Пушкина, «Бедные люди» Достоевского).

Различия между критикой и литературоведческими дисциплинами достаточно условны, и выражены они, главным образом,

в функционировании систем. В методологии – много общего: один и тот же метод анализа – интерпретация произведения и литературного процесса. Различия в методике анализа противопоставить нельзя: если критика – интерпретация как таковая (прочтение и истолкование), то в историко-литературных и теоретических исследованиях возможна более точная и обоснованная интерпретация – как следствие обращения к истории изучения проблемы, к подготовительным материалам, черновикам, вариантам текста, к письмам, дневникам, записным книжкам, к историческому, культурному, социальному и иным контекстам, как правило, четко определившимися уже к моменту исследования, к данным других наук и т. п. У критика обычно такой возможности нет, но это не значит, что он не воспользовался бы этими материалами для более полного и точного раскрытия содержания произведения и литературного процесса, если бы такая возможность ему представилась.

Мы не вправе требовать от критика, как и от ученого, непогрешимости в суждениях и оценках. Ошибались и великие критики, и авторитетные ученые. Но мы вправе ждать аргументацию критических оценок и суждений. Критика субъективна, как и любой другой вид творческой деятельности человека. Впрочем, читателя мало интересуют пристрастия критика сами по себе (для того, чтобы их иметь и высказывать, не обязательно быть критиком), читателя интересует **понимание** критиком произведения, творчества писателя, процессов в современной литературе. Читателю интересен не всякий критик, а тот, чья деятельность проникнута пафосом познания литературы. Это понимание литературы другими и нужно читателю, чтобы разобраться самому.

Сама по себе аргументация суждений и оценок недостаточна, если интерпретация явлений литературы не опирается на знание общих законов литературы как вида искусства, законов жанра и законов внутренней организации произведений литературы. Изучением этих законов и занимается **поэтика**.

Если вспомнить, было время, когда литературоведение представляли две дисциплины – критика и поэтика. Возникновение и эволюция этих дисциплин вызваны потребностями литературного процесса. Развитие критики привело к появлению истории литературы, поэтика стала одним из разделов теории литературы.

Иногда поэтику отождествляют с теорией литературы. В частности, такую точку зрения высказывал Л.И. Тимофеев (Тимофеев 1976, 6). Вместе с тем в современной теории литературы рассматриваются общие эстетические проблемы, имеющие равное значение в осмыслении как литературы, так и других видов искусств. Кроме поэтики, есть не менее важный раздел – стилистика, изучающая литературу

как специфический вид искусства – искусство слова, художественное произведение – как явление художественной речи.

Принципы поэтики, изложенные в известном трактате Аристотеля, оказали глубокое воздействие на развитие теоретического литературоведения.

Один из двадцати шести дошедших фрагментов «Поэтики» посвящен критике.

Аристотель выделяет пять видов порицания: «...порицается или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства» (Аристотель 1957, 134).

Он исходит из того, что «неодинаковы законы политики и поэтики или другого [какого-нибудь] искусства и поэзии» (Аристотель 1957, 128).

Аристотель советует не судить строго, если скульптор не знает, что лошадь не может поднять сразу обе правые ноги, а олениха не имеет рогов, если поэт не знает врачебного искусства. Философ извиняет ошибку, если поэт «достигает своей цели», «если таким образом [поэт] делает или эту самую, или другую часть [своего произведения] более поразительной» (Аристотель 1957, 128). Эти суждения помогают разобраться в природе так называемых «поэтических ошибок», которые не редкость в искусстве. Если поэт допускает такие ошибки, Аристотель советует понять, к чему относится ошибка – к правилам искусства или к незнанию предмета воспроизведения. Он учит понимать «ошибки»: метафоры, гиперболы, поэтические допущения, вольности, условности искусства.

Аристотель требует от критика пронизательности суждений. Не следует, не разобравшись, осуждать противоречивое и алогичное – возможно, они необходимы поэту:

«При суждении же о том, хорошо или нехорошо кем-либо что-нибудь сказано или сделано, следует обращать внимание не только на самое деяние или слово, смотря, хорошо оно или дурно, но и на лицо действующее или говорящее, на то, кому, когда, для кого или для чего [что-нибудь сделано или сказано], например, для того ли, чтобы воцарилось большее благо <или> чтобы было уничтожено большее зло» (Аристотель 1957, 130).

Он осуждает тех, кто «заранее делают некоторые безосновательные предположения и, сами постановив приговор, выводят заключения, и если это противоречит их мнению, порицают поэта, как будто он сказал то, что им кажется» (Аристотель 1957, 132).

Греша против действительности, поэт имеет право на создание нового мифа или неведение ремесла, но не должен грешить против

законов искусства. Поэт имеет право делать невозможное вероятным: «...при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализацию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное...» (Аристотель 1957, 132–133).

По его мнению, не имеют оправдания лишь безнравственное и бессмысленное, «если поэт пользуется противным смыслу без всякой необходимости» (Аристотель 1957, 133).

Эти советы и сегодня могут научить критиков.

Основная проблема, которая решается в рамках поэтики, имеет самый непосредственный выход к задачам, стоящим перед литературной критикой. Эта проблема – выражение содержания в форме литературного произведения.

Выделяя в качестве основной смысловой единицы литературного процесса **произведение** и ставя акцент на его изучении, поэтика (как, впрочем, и критика) рассматривает также, если воспользоваться термином Ю.Н. Тынянова, «литературные ряды»: **жанр** (например, поэтика романа, поэтика рассказа, поэтика сонета и т. п.), **творчество писателя** (например, поэтика Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова и т. д.), **направление** (например, поэтика романтизма, поэтика реализма) или определенный **период в развитии литературы** (например, поэтика древнерусской литературы).

Именно в рамках поэтики систематизируются и разрабатываются основные категории литературоведческого анализа, общие и для критики. Проблемы поэтики не только могут, но и должны стать предметом конкретного анализа критиком произведений литературы. В современной литературе есть произведения, анализ которых вообще невозможен без проникновения в их поэтику. Это, в первую очередь, относится к произведениям подчеркнуто-условным. В таких произведениях нарушение законов «пространства и времени», «бытия и рассудка» (определение фантастики, принадлежащее Достоевскому) становится смыслообразующим. Концептуальный характер этих «нарушений» виден хотя бы на таком примере: объяснить в «Кладбище в Скулянах» В. Катаева фантастическое начало, разъяснить, почему повествователь в романе выступает в четырех «я», какое значение имеют историко-литературный и культурный план повествования и время в романе, – значит выявить идею, образующую поэтический строй романа.

И сегодня критик нередко рассуждает о тематике и проблематике, о сюжете и композиции произведения, о подтексте и контексте, о пространстве и времени, о жанре литературного произведения, но зачастую это необязательный разговор.

Сейчас не редкость в критике удачно отрецензированный сборник стихов, талантливо написанный творческий портрет поэта, но аналитическая часть статей ограничивается разбором удачных или неудачных строк, почти нет разборов отдельных стихотворений и их циклов. Случаются анекдотические ошибки. Так, объясняя необходимость различения целого и целостности, вполне компетентный теоретик обосновывает свою концепцию элементарной стиховедческой ошибкой. Для презентации своей концепции С.Т. Вайман привел два стиха В. Луговского: «В большом беломраморном зале/ Коптилки на сцене горят...». Критик предлагает: «А теперь попробуем разъять “беломраморность”: “В большом белом мраморном зале/ Коптилки на сцене горят...” Сразу же, бог знает откуда, вынырнула скучная деловая перечислительность, инвентарность – исчезло внезапное великолепие, “зал” эстетически деградировал и обернулся “помещением”. Так вот, – “белый” плюс “мраморный” – это целое; “беломраморный” – высшая степень в развитии целого – целостное. Согласно Аристотелю...» и т. д. (Вайман 1977, 6). С.Т. Вайман допустил ошибку, которую вряд ли сделал бы и не очень опытный версификатор: «повеяло скукой», «исчезло внезапное великолепие» не «бог знает откуда», а по его вине – в подстановке «в большом белом мраморном зале» нарушен и разрушен размер стихотворения (амфибрахий). Какова цена этой концепции, возникшей на противопоставлении «целого» и «целостного», если за этими глубокомысленными рассуждениями кроется ошибка, если при другой подстановке (примем, впрочем, запрещенный!), в которой сохраняется размер («в большом и торжественном зале...») концепция перестает действовать?

Необходимо не противопоставлять критику поэтике, а углублять их родовые связи, брать уроки у Аристотеля.

Искусство условно. Такое понимание искусства представлено уже в первой научной поэтике – поэтике Аристотеля, созданной более двадцати трех столетий тому назад: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости» (Аристотель 1957, 67). Это условие бытия и аксиома эстетической оценки произведения искусства. Об этом уже не спорят. В дискуссиях 60-х годов были определены различные аспекты значения категории «условность» в искусстве: гносеологические, эстетические, художественные (см.: Ильенков 1960; Батракова 1962; Манн 1963; Михайлова 1970; Лотман, Успенский 1970; Оганов 1972; Дмитриев 1974; Шапошникова 1977; Хализев 1978; и др.), отмечена многозначность этой категории искусства, предложена типология условных форм: «условная» и «безусловная» (Батракова 1962, 189–199), «первичная» и «вторичная» (Манн 1963, 219).

Условность в искусстве – своеобразный «договор» между автором и зрителем, слушателем, читателем. От одного он требует исполнения «условленных» законов искусства, от других – их понимания. Условность – универсальная категория искусства, ее проявление в художественном творчестве носит всеобщий характер. Есть условность искусства, о которой столь определенно писал Аристотель. Есть условность вида искусства: создание произведения обусловлено средствами материального воплощения художественного образа. У каждого вида искусства свои законы. Одни – для графики, живописи и скульптуры, другие – для музыки, третьи – для театра, четвертые – для кино. В свою очередь, создание литературного произведения обусловлено законами языка и его эстетическими возможностями, разделением художественной речи на стихи и прозу, законами рода и жанра литературы. Это общепринятые законы

искусства – то, что существует независимо от воли художника. Так называемая «первичная», «безусловная» условность. Не она вызывает споры. Спорят по поводу иных форм условности в искусстве: в литературе – по поводу условности повествования, сюжета, композиции. Это «вторичная», или «условная» условность. Она полностью находится в компетенции автора. Она не обязательна, но нередко необходима автору. Здесь условность проявляется в структуре художественного мира произведения, делая его зачастую «неправдоподобным», «фантастическим». Возникает своеобразная замена «условности» другой категорией – «фантастика». Их терминологическая синонимия широко представлена в научной литературе: фантастика сплошь и рядом рассматривается как вид условности.

Следует различать значения этих не всегда совпадающих понятий: помимо зоны совпадения семантических полей терминов «условность» и «фантастика» (*фантастическая условность, условная фантастика*) есть и зоны несовпадения их значений (существуют и *нефантастическая условность, и безусловная фантастика*). Необходимо определить значения этих понятий.

Фантастика – проявление условной природы искусства, его специфическое художественное качество. Исторически условность и фантастика как категории искусства возникли в одно и то же время. Это переход эстетического сознания древних людей от мифологического к художественному мышлению. Мифологическое мышление исходит из тождественности сознания и действительности. Классический образец мифологического мышления – зачин Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Желание Фауста у Гете иначе истолковать и перевести эту фразу на немецкий язык наталкивается на неодолимую преграду чуждого архаического сознания: «Ведь я так высоко не ставлю слова, Чтоб думать, что оно всему основа» (Гете 1976, 47). Его попытки определить основу бытия другим словом в принципе безуспешны: подстановки Фауста на место «Слова» *мысли, силы, дела* лишь оттеняют преимущество мифологического сознания, для которого слово и было мыслью, силой, делом – такой же реальностью, как и предметный мир. В мифологическом сознании не имело значения различие между «сказано» и «сделано»: сказать слово или помыслить о чем-то – совершить поступок, сменить имя – переродиться, стать другим человеком и т. д. Осознание относительного характера мышления человека вызвало кризис мифологии. Миф утратил былую авторитетность и безусловность, но стал преданием, поэтическим вымыслом – стал искусством.

Истоки фантастики лежат в мифе, но сам миф еще не есть фантастика. В рамках мифологического мышления не стояла проблема

соотношения сознания и действительности – не существовало и такой категории, как фантастика. Для того, чтобы миф был осознан как фантастика, нужно, чтобы безусловное содержание мифа стало условным содержанием произведения искусства. Именно в таком условном значении миф стал категорией поэтики уже в античном искусстве: у Еврипида, Аристофана, Сократа и Платона (Тахо-Годи 1979, 58–82). Особенно ярко эта концепция мифа выражена в поэтике Аристотеля, переосмыслившего античную традицию употребления категории «миф» в философии. Новый подход Аристотеля – художественное восприятие и оценка мифа: и миф, и поэзия стали творчеством по законам мимесиса, миф стал категорией поэтики – «подражанием действию», «сочетанием фактов» (Аристотель 1957, 57; в большинстве русских переводов слово «миф» переведено как «фабула», что является следованием традиции латинских переводов «Поэтики» Аристотеля). Мифологические образы стали восприниматься как порождение фантазии человека, как условные образы поэтических преданий.

Критерий фантастического – объективная действительность, которая позволяет определить принадлежность данного явления либо к реальному миру, либо к фантазии человека. В строгом смысле фантастическое невозможно в объективном мире, но вполне допустимо в искусстве. В отличие от условности фантастика не является универсальной категорией искусства – это его факультативный признак. Фантастики нет в тех видах искусства, в которых невозможны «жизнеподобные» формы, – обычно эти виды искусства создают свои условные художественные формы, не адекватные действительности. Так, фантастики нет в архитектуре, в некоторых видах прикладного искусства, в музыке (исключая программную музыку, вокальные и сценические жанры: песню, ораторию, оперу, балет и т. д.).

Не является фантастикой условность вида искусства (рассказывая о жизни людей, в опере, например, поют, в балете танцуют, в литературе нередко говорят стихами), условность рода литературы (например, драмы в сценическом воплощении: конструкция и художественное оформление сцены, актерская игра, «реплики в сторону», которые должен услышать зритель и на галерке, но «не слышит» стоящий рядом герой, и т. д.). О подобной условности драмы Пушкин писал в наброске предисловия к «Борису Годунову» (на французском языке): «...это, может быть, наименее понятый жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобию, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых

для тех, которые находятся на подмостках?» (Пушкин, 7; 521). Не признаются фантастическими различные условности повествования: одновременное развитие и композиционное совмещение разных пространственно-временных пластов (например, единовременное развертывание прошлого, настоящего, а иногда и будущего в романах Л. Леонова, В. Катаева, В. Быкова, Ю. Бондарева, В. Распутина и др.), введение в произведение разного рода мистифицированных «документов» героев (например, письмо Татьяны в «Евгении Онегине», «Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» Лермонтова, дневник Вареньки в «Бедных людях» Достоевского, повесть Фирсова в «Воре» Леонова, роман Мастера в «Мастере и Маргарите» Булгакова и т. д.), повествование от лица мистифицированного автора (например, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, «История одного города» Щедрина, «Бесы» Достоевского). Все это *нефантастическая условность*.

Мы не удивляемся и не воспринимаем как фантастическое то, что замеченное автором ружье, как правило, стреляет – не в пример чаще, чем в жизни; что герой стреляет и всегда в зависимости от жанра произведения или попадает в цель, или бьет мимо цели; что сны героя почти всегда «вещие» – они имеют обыкновение сбываться. Не фантастичны условности композиции и сюжета в классицистической драме (например, «три единства», нередко нарушавшие «правдоподобие» сценического события), те условности поэтического языка и сюжета, которые Л. Толстой критиковал в «Короле Лире» Шекспира (Т90, 35, 216–272). По поводу одного частного замечания Толстого (Лир не узнает Кента, а Глостер и все остальные – Эдгара) остроумно заметил В. Шкловский: «...это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос – почему конь не может ходить прямо» (Шкловский 1929, 49). Таких примеров много в литературе. Приведу еще один. Так, условны, но не фантастичны мотивы введения отдельных глав «чужой рукописи» в «роман о романе» М. Булгакова. Роман Мастера о Понтии Пилате состоит из четырех глав романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Мастер сжег рукопись, но 1-я глава существует как рассказ Воланда на Патриарших Прудах, 2-я глава – как сон Ивана Понырева в сумасшедшем доме и лишь 3-я и 4-я главы – как часть рукописи романа, спасенной из огня Маргаритой. Что это – фантастика? Но в таком случае «фантастичны» и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, и любая «чужая рукопись» в произведении (вымышленный герой не в состоянии сам по себе ничего написать). Все это виды нефантастической условности – обычной условности художественного творчества.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Владимир Николаевич Захаров

ПРОБЛЕМЫ
*исторической
поэтики*

этнологические аспекты

Издательство «ИНДРИК»

Оригинал-макет и оформление
Ю.Е. Рычаловская, А.С. Старчеус

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: market@indrik.ru

or by tel./fax: +7 **495 954-17-52**

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
16,5 п. л. Тираж 800 экз.



Владимир Николаевич Захаров — доктор филологических наук (1988), профессор (1989), вице-президент Международного общества Достоевского (IDS); с 1972 г. преподает в Петрозаводском государственном университете, в 2001 г. после перехода в Российский гуманитарный научный фонд заведует кафедрой русской литературы и журналистики ПетрГУ по совместительству.

В круг его научных интересов входит русская литература, проблемы теории литературы и исторической поэтики, текстология русской литературы, творчество Ф.М. Достоевского. Он — научный редактор серийного издания «Проблемы исторической поэтики» (выходит с 1990 г.), один из создателей научного направления по изучению христианских традиций в отечественной словесности. На основе разработанных им текстологических принципов в издательстве Петрозаводского университета с 1995 г. выходит оригинальное Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации, в котором с исчерпывающей полнотой представлены аутентичные тексты великого русского писателя, значителен объем публикаций неизвестных, впервые атрибутированных писателю текстов.

По убеждению автора, среди дисциплин, которые начинаются словом этно-, не хватает еще одной — этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу русской. В ответе на этот вопрос заключена разгадка тайны человека, тайны истории, тайны России.



издательство
«ИНДРИК»