
Теория: Проблемы и размышления

М е т о д ы и м е т о д и к и

Морис БОНФЕЛЬД

КАЧЕНИЕ МАЯТНИКА ИЛИ ПОИСК ИСТИНЫ?

Когда я прочел полемическую статью Игоря Шайтанова «“Бытовая” история» («Вопросы литературы», 2002, № 2), мне показалось, что время обратилось вспять и в голосах цитируемых автором оппонентов я слышу речи, давно умолкнувшие. Однако, имея привычку выслушивать обе стороны, я обратился к тем публикациям, которые дали повод для полемики, — статьям о «новом историзме» в журнале «НЛО»: 2000, № 2(42); 2001, № 1(47), 4(50). Эффект *déjà vu* усилился многократно.

Говоря не без одобрения о «наших “новых истористах”» — А. Эткинде, А. Зорине и О. Проскурине — и пытаясь выявить при всем их различии то общее, что присуще работам этих авторов, С. Козлов выделяет (в том числе и курсивом) сакраментальную фразу: они *отказываются видеть в литературе самостоятельный предмет исследования* (50, 116)¹.

Иными словами, речь идет о том, что произведение литературы рассматривается вне его художественной специфики, таким же образом, как любое иное письменное свидетельство. И в этой же статье демонстрируется обратный пример — влияния литературы на жизнь. Причем в качестве «произведения литературы», оказавшего такое влияние,

¹ Здесь и далее ссылки на «НЛО» даны в тексте с указанием общепорядкового номера журнала и страницы.

С. Козловым приводится жанр — *доноса*. Логика такова: доносы писал Булгарин, литератор; уж наверное, они были написаны с точки зрения литературы профессионально и потому не могли не повлиять на действия Николая I, то есть на реальную жизнь (там же, 121).

Вспомнились организованные во время оно «судь» над Онегиным, Печориным и другими литературными персонажами. И стало грустно. В поздние «застойные» времена, 70-е и 80-е годы, много было сделано для того, чтобы понимание художественного творения как явления *особого*, в том числе и в искусстве слова, закрепилось в сознании думающих и пишущих о литературе людей.

Что же — «новые историки» все это игнорируют? Не совсем. В статьях, вызвавших полемику, есть ссылки и на Тынянова, и на Лотмана, и на другие, не менее значимые имена. Но та реальность, которая стоит за трудами этих ученых, как говорит С. Козлов, «плохо совместима с сегодняшними гуманитарными задачами» (42, 8).

Оставим пока в стороне «сегодняшние гуманитарные задачи» (к ним мы еще вернемся). Обратимся к той самой «специфике», которая с позиции «нового историзма» видится несущественной, своего рода пережитком позитивизма, задержавшимся в литературоведческом сознании. Что же определяет специфическую природу художественного текста, насколько она существенна и, следовательно, насколько безболезненно с нею можно расстаться?

I

Ничто так не принижает достоинств английского гения (Шекспира. — М. Б.), ничто не вызывает в читателе большего раздражения или большей скуки, чем надерганые цитаты из его пьес... Процитировать отрывок, вырванный из шекспировского текста, означает почти наверняка извратить его смысл.

Г. К. Честертон. *О литературе*².

В попытке противопоставить нечто «новым историкам» Хейден Уайт ссылается на Р. Якобсона, выдвинувшего тезис о несовместимости языка поэтического и метаязыковых высказываний (42, 43—44). Ссылка безусловно корректная, но, будучи использована в гордом одиночестве, несколько теряющая в своей убедительности. Ведь главное, что было доказа-

² Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 221.

но Якобсоном и что нашло отражение в «Тезисах Пражского лингвистического кружка», это фиксация важнейшего факта: направленности поэтического сообщения на самого себя как важнейшей его функции³.

Еще ранее по этому поводу высказался один из крупнейших филологов предреволюционной эпохи А. Потебня: «Язык не только есть материал поэзии, как мрамор — ваения, но сама поэзия...»⁴

В силу хорошо известных причин эта концепция получила развитие в нашей стране много позднее, и тогда уже Ю. Лотман вернулся к этому тезису: «Первоначально естественным казалось исходить из того, что текст — материализованная реализация кода... Логическими следствиями были представления о том, что... процесс коммуникации схематически может быть представлен так: некоторая информация («смысл») пропускается через кодирующее устройство и материализуется в тексте. <...> Пересмотр этих представлений начался с исследований в области художественного текста, т. к. именно здесь наиболее очевидна их схематичность»⁵.

Поэтому ставить знак равенства между художественным и нехудожественным текстом — это игнорировать эстетическую функцию художественной речи⁶.

Сравнение вербальной речи в ее художественной и нехудожественной формах приводит к целому ряду исключительно существенных выводов.

Основным свойством, которым художественная речь отличается от любой иной разновидности речевой деятельности, является ее *тотальность*, то есть такая организация всех ее компонентов в рамках законченного произведения искусства, которая делает это произведение *единым целым*, в котором, по известному выражению Б. Паскаля, нельзя узнать целое, не зная частей, и узнать части, не зная целого⁷. Проницательно

³ См.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М., 1960. С. 75.

⁴ Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 198.

⁵ Лотман Ю. М. Об итогах и проблемах семиотических исследований. Ответ на вопросник редколлегии//Труды по знаковым системам. 20. 1987. С. 13.

⁶ Охотников до этого ремесла, в том числе и за рубежом СССР, всегда было достаточно много. Ср., например, с высказываниями «новых истористов» следующее замечание И. Беллента: «...адекватная интерпретация высказывания... требует знания предшествующего контекста. Такое определение касается как разговорного дискурса, так и лекции, а также литературных и научных текстов» (Беллент И. Об одном условии связности текста//Новое в зарубежной лингвистике. VIII. М., 1978. С. 172).

раскрывает действие механизма, лежащего в основе этого феномена, отец П. А. Флоренский:

«...Раз только произведение существует как таковое, т. е. как некоторое *целое*, раз оно не исчерпывается материалом, входящим в состав его, и обладает самостоятельной формой, то оно должно не пассивно составляться отдельными элементами, но — *господствовать* над ними, направлять их и делать их причастными своей целостности. <...> Все элементы, каковы бы они ни были, должны в целом произведении восприниматься и оцениваться иначе, нежели они же, эти самые элементы, воспринимаются и оцениваются каждый в отдельности, сам по себе. В искусстве «синтез восприятий есть *все*, а отдельные элементы, сами по себе, — *ничто*. Его значение именно связывание и взаимоподчинение отдельных элементов, чтобы сделать их *телом* целому»⁸.

Такое свойство художественного произведения делает его сродни живой материи — не механизму, но *организму*, для которого подобная целостность в высшей степени характерна. На это обратил внимание еще Гегель, считавший, что «произведение искусства должно быть развито и завершено в качестве органической целостности»⁹.

Однако, как уже говорилось, несмотря на все эти соображения, в процессе анализа произведения искусства существовала и существует тенденция разделять *эстетическую* и *семантическую* (то есть нехудожественную) информацию¹⁰. Но совершенно ясно, что семантическая информация в художественном тексте не может не быть включена в эстетическую и, следовательно, полностью зависима от нее: она обусловлена общим (эстетическим) смыслом произведения, и не только ее уменьшение, но и ее *увеличение* в состоянии оказать убийственное воздействие на поэтический смысл, коль скоро речь идет о подлинно художественном произведении.

Только непониманием этого обстоятельства порождены требования к усилению познавательной ценности искусства:

⁷ Паскаль Б. Мысли/Библиотека всемирной литературы. Т. 42. М., 1974. С. 125.

⁸ Флоренский П. А. Закон иллюзий//Труды по знаковым системам. 5, 1971. С. 513, 514. Ср.: «Всякая попытка анализировать фрагменты, вырванные из целого, так же бессмысленна, как изучение отдельных кусков фрески в качестве целостных независимых картин» (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 84).

⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 5 тт. Т. 3. М., 1971. С. 362.

¹⁰ См., например, нашумевшую в свое время и, как это очевидно, не потерявшую до сих пор актуальности работу А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», М., 1966, с. 210—218, особенно: 207—208.

они бессмысленны и даже вредны, ибо познавательный фактор — это компонент эстетического смысла, и он не может быть по произволу ослаблен или усилен, но должен быть в полной гармонии и абсолютном единстве с остальными факторами художественного целого.

От произведения синкретического искусства и вплоть до сольного выступления пианиста нет мелочей, которые не играют роли в формировании смысла художественного целого, вплоть до атмосферы в зале, где происходит концерт (зал может оказаться «породистым», либо «наивным, но непосредственным», либо «закрытым и равнодушным», «чопорным» и т. п.). Что же касается произведения литературы, то на его восприятие влияют в какой-то мере и формат книги, и выбор шрифта, и качество и тип бумаги, и тем более — переплет и оформление¹¹.

То обстоятельство, что в произведении искусства «говорящими» оказываются все его компоненты, имеет следствием возникновение множества «языков», на которых оно обращено к слушателю, читателю, зрителю. Даже если при анализе этих «языков» ограничиться только собственно вербальным текстом, то помимо уровня, представленного лексикой и грамматикой, возникают и многие другие — «те сложные системы оппозиций, которые объединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оппозиционные пары, что служит основой выделения тех семантических признаков и архизаэлементов семантического уровня (архисем), составляющих специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л. Толстой»¹². Поэтому, как пишет далее Лотман, «индивидуальное в художественном тексте — это не внесистемное, а многосистемное», «наличие хотя

¹¹ Ср. с рассказом фольклориста: «Я записывал былины, которые он (сказитель. — М. Б.) напевал. Когда я просил «сказывать», а не петь, чтобы легче мне было записывать, он... согласился. Однако при таком исполнении у него получился прозаический текст, что-то вроде конспекта содержания былины, полностью лишённого характерного былинного... стиха... Это отражало, на мой взгляд, исконное и органическое единство поэзии и напева, которые нельзя было отделить друг от друга» (*Аванесов Р. И. Мелодия и речь (мысли и заметки)*// *Проблемы структурной лингвистики* — 1983. М., 1986. С. 235).

¹² *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста*. Л., 1972. С. 70. Говоря о своем романе «Анна Каренина», Л. Н. Толстой писал: «Во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится» (*Толстой Л. Н. Письмо Страхову от 23, 26 апреля 1876 года*// *Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 62. М., 1953. С. 269*).

бы двух различных художественных «языков», дешифрующих одно и то же произведение искусства, возникающее при этом смысловое напряжение... — минимальное условие прочтения текста как художественного»¹³.

Многосистемность и «многоязычность» не должны, однако, разрушать присущих художественному произведению целостности, единства (не случайно в слове *гармония* отчетливо слышен его корень: *моно* — один).

Если «главное задание» художественной речи состоит в том, «чтобы звуки, краски, образ, сюжет, тенденция сюжета пронизали друг друга до полной имманентности» (А. Бельй), то в результате образуется ткань громадной *информационной плотности*, какая немыслима ни в каком ином случае. Как писал еще в начале века О. Мандельштам, «скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает»¹⁴. В этом случае возникает особое психическое единство, не делимое даже тщательным анализом, но интуитивно постигаемое воспринимающим сознанием.

Почему?

II

Что ему почет и слава,
Место в мире и молва
В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова?

Б. Пастернак. «Художник»

Фактор целостности важен не только потому, что, игнорируя его, эстетика теряет критерий, которым художественная речь отличается от иной, нехудожественной. Главное в ответе на основной вопрос: *в какую сферу мышления входит мышление художественное?*

Широко известны тыняновские слова:

«Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся *динамическая целостность*; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть *динамический знак* соотносительности и интеграции»¹⁵ (курсив мой. — М. Б.).

Если Тынянов, блестящий стилист, в одном предложении дважды использовал одно и то же слово — *динамический*, то

¹³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 123.

¹⁴ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 168.

¹⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 28.

вса оно необыкновенного и смысл его приобретает особое значение. Видимо, Тынянов подчеркивал, что целостность — это процесс, насыщенный игрой сил, связанный с усилием и, возможно, даже *насилием*. Как это вытекает из его слов, вся эта динамика направлена на *интеграцию*, то есть не просто на объединение слов на уровне синтагматических связей: для этого не требуется дополнительных сил, помимо имеющихся в естественном языке; речь идет о совершенно ином — о «спаивании» слов, о «вминании» их друг в друга.

Этот процесс в *словесной речи* хорошо виден в наиболее миниатюрных шедеврах словесного искусства, настолько прочно вошедших в быт, что они стали «одним словом» обыденной речи, хотя формально складываются из нескольких (иногда до десятка) отдельных слов. Речь идет об идиоматических выражениях, поговорках, пословицах, в которых одни и те же слова звучат в раз и навсегда закрепленных последованиях, где эти слова неотделимы друг от друга без риска полной утраты смысла целого (пример: «хоть пруд пруди»).

Какими же силами осуществляется эта, по-тыняновски, «теснота стихового ряда» (хотя речь идет отнюдь не только о стихах)?

Художественная речь ничего не приемлет *автоматически*, как заранее заданное, не имеющее отношения к этому конкретному тексту. Даже уровень грамматики — как правило, действующий и в художественном тексте — достаточно часто оказывается создаваемым *новово*, с отступлениями от традиционных норм и правил.

Значительно чаще индивидуализируется все же тот уровень, который в наибольшей мере связан со спецификой художественного мышления, — уровень *логики самого высказывания*. Он оказывается для каждого сочинения столь же индивидуальным, как и его семантика. «Нарушение литературной нормы, — писал Я. Мукаржовский, — и особенно систематическое ее нарушение, дает возможность использовать язык для целей поэзии; без этой возможности поэзии не было бы вообще»¹⁶. Можно, следовательно, утверждать, что художественная речь обладает *индивидуальной логикой*, присущей *каждому конкретному художественному тексту*.

¹⁶ *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык// Пractionский лингвистический кружок. М., 1967. С. 408. Примеры подобных нарушений весьма распространены; вот несколько из них, отмеченных литературоведами и психологами: «укрывали смехи белизною плеч» (*Павлович Н. В.* Образование поэтических парадигм// Проблемы структурной лингвистики 1983. С. 79); «засунутый в сон на засов» (*Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики.* М., 1985. С. 127).

К жизни все эти свойства художественной речи вызваны особым *характером мышления*, связанного с художественным творчеством и объединяющегося с художественной речью в целостном произведении. Это мышление также отмечено *целостностью, сплавленностью в нечленимый континуум*, в значительно большей мере сконденсированный, чем «облако мысли», связанное с нехудожественной речью.

Психологи, естественно, не прошли мимо этого феномена и зафиксировали, что в случае художественного языка, то есть языка эмоционального познания, возникает ситуация, когда «на основе досознательно фиксированных отношений соответствующего отрезка объективного мира даны логически выделившиеся понятия со своим обычным содержанием и слившимися в целостность перифериями. Вот в этих перифериях, в этих якобы случайно пристегнувшихся к рациональным уточненным мыслям ассоциациях и таятся возможности новых постижений, новых точек зрения и озарений»¹⁷ (курсив мой. — М. Б.).

Еще в 30-е годы об этом афористически точно и емко написал Б. Пастернак: «Плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, т. е. целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую»¹⁸ (курсив мой. — М. Б.).

Об особой природе художественного мышления свидетельствует определяющее его специфику доминирование правого полушария мозга. «В настоящее время, — считает В. Ротенберг, — не вызывает сомнений, что субстратом образного мышления и организации образного контекста является правое полушарие мозга»¹⁹. Причем речь идет о главенствующей роли правого полушария не только в связи с музыкой, пластическими, наглядно-зрительными представлениями и т. д., но и в тех случаях, когда материалом художественного мышления является слово: «Хотя пока остается неясным, чем определяется предел вербальных возможностей правого полушария, очевидно, по крайней мере, что сама по себе вербальная природа материала не является здесь решающей». И далее: «...определяющими являются именно законы контекстуальной связи, а не картина включаемого в контекст материала»²⁰. Это

¹⁷ Рамишвили Д. И. Художественная речь как эстетический феномен. Тбилиси, 1987. С. 108.

¹⁸ Цит. по: Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем//Семиотика и информатика. Вып. 7. М., 1976. С. 27.

¹⁹ Ротенберг В. С. Сновидение как особое состояние сознания//Бессознательное. Т. 4. Тбилиси, 1985. С. 221.

²⁰ Пиралишвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства. Тбилиси, 1973. С. 152, 154.

обстоятельство подтверждается и высказываниями самих художников слова. На память приходят слова Славомира Мрожека — польского писателя и драматурга:

«Могу не написать за день ни одного слова, но вынужден в течение многих часов мыслить драматургически...»²¹

Таким образом, можно говорить о совершенно ином *мыслительном процессе*, который только и может обеспечить *порождение и восприятие* художественных произведений. Он отмечен: а) нерасчлененностью, непрерывностью, б) тесными связями с образной, эмотивной сферой и, наконец, в) принципиальной неосознаваемостью, — и получил наименование *континуальное мышление*.

Одним из первых это понятие ввел в научный обиход В. Налимов, усматривая в этом типе мышления важнейшую сферу человеческой психики. Считая, что первоосновой человеческого мышления является континуальный поток мысли, который несоединим со словом и потому неосознаваем, Налимов рассматривает осознаваемое мышление как вторичное («рефлективное мышление — это дискретное управление континуальным потоком мысли»); он подчеркивает творческий потенциал континуального мышления («открытие происходит на бессознательном уровне... после предварительной работы; слова и другие знаки не участвуют в процессе творческой работы»²²).

Здесь важно отметить следующие нюансы: речь идет не просто о невербальном мышлении, но о таком, которое не опосредовано *никакими знаками и неосознаваемо*.

Нужно отметить, что понятие *континуальное мышление* не получило широкой поддержки и даже было встречено с известной долей настороженности²³. Однако в настоящее время и сам термин, и обозначаемое им явление все более осознаются как актуальные и все шире распространяются.

Реальность, стоящая за этим понятием, была вскрыта еще нобелевским лауреатом Р. Сперри в связи с проблемой «правополушарного сознания», которая многими параметрами совпадает с проблематикой континуального мышления:

«...Правое полушарие обладает собственным сознанием,

²¹ Цит. по: Szwarzman D. Jak slucha kompozytor. Czytajac wypowiedzi Witolda Lutoslawskiego//Ruch Muzyczny. 1984. № 19. S. 8.

²² Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении//Бессознательное. Т. 3. Тбилиси. 1978. С. 289.

²³ В реплике «От редакции», сопровождающей цитируемую статью Налимова, о континуальном мышлении было, в частности, сказано: «Нельзя малопонятное обосновывать ссылками на то, что является еще менее, может быть, понятным» (там же. С. 291).

которое ни в чем не уступает левополушарному и только лишено его средств коммуникации», но все же отличается от него: «неспособность к анализу и абстрактному мышлению делает «сознание» правого полушария столь отличным от привычного для нас понятия сознания, что возникает вопрос о противоположности употребления одного и того же термина»²⁴.

Это явление особого типа мышления наиболее ярко выявлено в творчестве — научном и в особенности художественном, где «открытие» не есть единый, «точечный» эффект, но совершается в течение всего периода творения. Обычное знание может быть достигнуто и альтернативно-логическим путем, а без бессознательного «исчезла бы возможность постижения «не разлагаемого на дискретное», которая составляет прерогативу и основу культурной значимости всякого подлинного искусства»²⁵.

Главное же свойство, обеспечивающее художественному тексту особую спаянность, сплавленность компонентов, его составляющих, и, соответственно, невиданную в других типах речи целостность, — это абсолютная взаимосвязь и *взаимозависимость* целого и входящих в него элементов.

То обстоятельство, что целое существует в воображении художника задолго до его реализации в виде конкретной материи — художественной ткани, издавна было отмечено и самими художниками и изучавшими их творения психологами, философами, искусствоведами²⁶. Наиболее плодотворным для понимания этого представляется описание творческого процесса замечательным русским актером М. Чеховым:

«Когда мне предстояло сыграть какую-либо более или менее эффектную шутку, меня властно схватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представали передо мной. Это будущее целое,

²⁴ Ротенберг В. С., Аршавский В. В. Поисковая активность и адаптация. М., 1984. С. 81.

²⁵ Бассин Ф. В., Прангишвили А. С., Шерозия А. Е. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вопросы философии. 1978. № 2. С. 63.

²⁶ Одним из самых ранних упоминаний этого феномена является знаменитое письмо Моцарта, в котором он сообщает об удивительной особенности своего слышания зарождавшегося произведения: «не последовательно, не по частям...», но во всей цельности, «как бы все сразу»; его источник указан Ж. Адамаром: *Paulham. Psychologie de l'Invention*. Paris, 1904. P. 12.

из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение»²⁷.

Это высказывание, во-первых, демонстрирует, как при абсолютной ясности замысла *целое само порождает все детали*; во-вторых, очень ценно уподобление произведения искусства и его замысла биологическому объекту — *зерну*: именно в такого рода объектах совершается парадоксальный процесс — целое уже как бы существует *еще до своего существования* (в виде генетического кода) и обуславливает собой те не существующие еще детали, из которых впоследствии сложится это целое²⁸.

Рукотворные объекты могут иметь и часто имеют программу, согласно которой они производятся, но никакая программа не в состоянии предусмотреть органическую спаянность несуществующих еще в природе элементов. И только в художественном творчестве процесс создания творения искусства уподобляется деятельности природы²⁹. К этой картине интересный штрих добавляет мысль Блока:

«Созданное таким образом — закликательной волей художника и помощью многих демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно *не живое, не мертвое*»³⁰ (курсив мой. — М. Б.).

Творческий процесс превращается в предельно противоречивый акт, когда каждое сочинение, в зависимости от присущих ему особенностей характера, индивидуальности, которые помножены на особенности, характер и индивидуальность автора, создается единственным в своем роде путем, решитель-

²⁷ Цит. по: *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 45.

²⁸ «Сестра Н. А. Некрасова А. А. Бушкевич заметила, что поэт «записывал одним словечком целый рассказ и помнил его всю жизнь по одному записанному слову»» (*Краснов Г. В.* Мемуары как источник изучения психологии творчества//Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 88).

²⁹ По мысли К. Тимирязева, «механизмы творческого мышления так сложны и так активны, что могут быть сопоставимы... с механизмами возникновения новых видов в процессе эволюции живых существ» (то есть не просто живых существ, но их *новых видов!*) (цит. по: *Земцовский И.* О методологической сущности интонационного анализа//Советская музыка. 1979. № 3. С. 29).

³⁰ См.: *Селезнева Е. Н., Чамокова Э. А.* Проблемы эстетического воспитания в аспекте социального проектирования. М., 1988. С. 430.

но не поддающимся какой бы то ни было алгоритмизации. Парадоксальное сочетание *одновременного* творения и целого, и его деталей — есть столь же великая и интимная тайна искусства, сколь непостижима тайна развития живого организма. И если задача исследования в том, чтобы «увидеть загадку» искусства³¹, то, можно полагать, она заключена именно здесь — в этом таинстве. И вряд ли удастся когда-нибудь разогнать туман, скрывающий этот процесс: как уже говорилось, нет и не может быть алгоритма произведения вне самого данного конкретного произведения и данного конкретного его автора-носителя художественной мысли/речи; и никакие попытки формализовать этот процесс не умножат знаний о нем.

Но это знание умножится, если принять за аксиому, что процесс формирования целого и его частей происходит в теснейшем контакте, в сопряжении осознанного интеллекта и континуального мышления; причем именно последнее хранит до поры то целое, которому только еще предстоит осуществиться в материале, именно оно управляет усилиями интеллекта (выбора!) по реализации этого целого и — одновременно — «выпускает» в область сознания какие-то совершенно неожиданные, нетривиальные пути и варианты решений. Коль скоро автора «захватит» рабочий процесс («придет вдохновение»), континуальное мышление и интеллект как бы бегут вперегонки, и здесь нужно только успевать фиксировать — в памяти ли, на бумаге — результаты их взаимодействия: в любой момент это активное сотрудничество может прекратиться, и тогда мир становится обычным, а работа — трудной и неуступчивой. Только при самом непосредственном участии континуального мышления ««духовное» встраивается и входит до конца «в композицию»»³².

И именно в пробуждении такого взаимодействия интеллекта и континуального мышления у *воспринимающего* произведения искусства и кроется тайна интуитивного постижения столь уникальной по внутренней сложности и плотности художественной ткани.

«...Созерцающий художественное творение зритель не прежде проникает в подлинную сущность его, чем воспримет он помимо внешних впечатлений еще и *внутреннюю музыку*, без которой все романы и трагедии мира — не что иное, как главы из естественной истории человека, а Лаокоон и зна-

³¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 310.

³² Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 158.

менитые венецианские кони — лишь иллюстрация к Бюффону»³³ (курсив мой. — М. Б.).

* * *

Итак, художественные словесные тексты являются порождением особого типа сознания, призваны пробудить континуальное мышление у читателей и, соответственно, уникальным образом организованы.

Во имя каких же «сегодняшних гуманитарных задач» предлагается оставить в стороне, то есть проигнорировать эту специфику и, соответственно, накопленный наукой опыт³⁴ по исследованию художественных текстов? Как это следует из многочисленных высказываний, размещенных в статьях «новых истористов», к таковым относится стремление к сближению русского и американского литературоведения (42, 5).

Стремление, быть может, и похвальное, но почему сближаться нужно именно с теми ветвями американской науки, которые требуют таких жертв? Что-то тут не договорено...

Впрочем, есть и еще такая «гуманитарная задача», как вызвать некое потрясение в кругах отечественных филологов: в статье «Наши “новые истористы”» С. Козлов дважды на одной странице подчеркивает, что работы Эткинда, Проскурина и Зорина вызвали «совокупный эффект»: «в отечественной русистике что-то произошло» (50, 115). Что ж — сомнения нет: стремление «выбросить за борт корабля современности» литературу как искусство и литературоведение как науку действительно произвело некоторое впечатление. Но разве впервые что-то важное и принципиально существенное выбрасывается за борт? И не раз, и не такое бывало.

Просматривается, однако, и третья «гуманитарная задача».

С. Козлов так представляет себе состояние отечественного литературоведения в дни, не столь отдаленные:

«Официальное литературоведение... описывало литературу как специфический предмет знания... пользуясь разработанной сеткой схоластических категорий» (имеются в виду *метод, направление, мировоззрение, стиль, жанр*). «Неофициальное литературоведение, ведущее полукатакомбную жизнь,

³³ Мюллер А. Фрагменты о музыке//Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. I. М., 1981. С. 383; Бюффон Ж. Л. Л. — автор знаменитой «Естественной истории животного мира» («*Historie naturelle des animaux*»), 1749.

³⁴ У С. Козлова речь идет о том, чтобы «оставить в стороне» Тынянова (до остальных ему, видимо, и вовсе нет дела).

рассматривало литературу... как автономную текстовую вселенную... За последние двадцать лет советской жизни этот подход успел превратиться в настоящий символ веры для постоянно гонимого нон-конформистского литературоведения, поэтому в глазах не столь уж малочисленных исследователей отказ от «спецификаторства» равносильен отступничеству» (50, 116—117).

Не будем сейчас спорить, насколько эта картина адекватна реальному состоянию советского литературоведения. Но — согласно этой картине — были конформисты, были нон-конформисты, одни считали *так*, другие — видимо, в пику первым — *эдак*, но как же поиски истины? О ней речь не идет. У «нон-конформистов» существует только «символ веры», воплощенный в неизменно протестном убеждении. Оно колеблется по закону маятника, набирая высоту и вновь устремляясь в противоположном направлении. Разве возвращение «новых истористов» к представлениям о литературе как *неспецифической части истории и политики* это не возобновление отношения к ней как явлению классовому, партийному, народному, то есть полностью идеологизированному (это вам даже не упомянутые «схоластические» категории стиля или жанра!).

О том, что в писаниях «истористов» речь идет отнюдь не о науке, с подкупающей откровенностью заявил А. Эткинд:

«Большая часть того, что публикуется, к примеру, в любом номере «НЛО», не подлежит верификации. Ко многим текстам или их частям не относятся вопросы типа «Правда ли это?», «Было ли это на самом деле?». Однако почти все здесь подлежит вопросам типа «Интересно ли это?», «Важно ли это?», «Что из этого следует?», «Что это для нас значит?» (47, 109).

В вопросах второго рода ясно различим отголосок тыняновского динамизма. После постановки им проблемы «литературного факта» (статус которого приобретает не раз и навсегда) невозможно рассматривать художественное достоинство как нечто неизменное. Меняется вкус, и он то повышает явление до статуса «литературного факта», то отодвигает его на периферию литературного поля или вовсе выводит за его пределы, переводя в бытовой ряд. И все же во мнении «новых истористов» Тынянов не случайно устарел. Его литературная эволюция демонстрирует подвижность жанровой системы: первостепенные жанровые формы теряют свое значение, а на смену им выдвигаются жанры, прежде существовавшие как формы бытовой речи. Однако никакая подвижность не уравнивает для Тынянова Пушкина с графом Хвостовым (даже если графомания временами и имеет эволюционное зна-

чение) или с Булгариным (даже если его доносы оказывались функционально вполне действенными).

Литературный вкус и, следовательно, литературный спрос изменчивы. Но все-таки, даже имея дело со столь изменчивыми категориями, наука призвана заниматься поисками Истины, то есть как раз и отвечать на вопросы первого рода: «Правда ли это?» — а не следовать качаниям маятника, неважно — моды или истории, старой или новой.

г. Вологда
