



Р.Л. Красильников
Вологодский государственный университет

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена эстетическому анализу художественной литературы. Она вносит вклад в определение таких понятий, как художественность, эстетическая категория, модус художественности и др. Особое внимание уделяется системе эстетических категорий, ее классификации и расширению.

Эстетический анализ, художественность, эстетическая категория, модус художественности.

Эстетическое чувство является главным результатом восприятия художественного (в том числе литературного) произведения. Вместе с тем до сих пор ни психологи, ни философы, ни искусствоведы, ни литературоведы, ни специалисты из других областей знания не могут исчерпывающе ответить на вопрос, чем это чувство обусловлено, в каком виде оно существует, каковы его сила и время действия.

Как и во многих иных сферах духовного (вере, любви, дружбе, смерти и пр.), исследователи способны всего лишь описать, зафиксировать, классифицировать, разобрать на конкретном материале примеры эстетического чувства. Но в науке нет дисциплины, которая не сталкивалась бы с этим уничтожительным «всего лишь», поэтому необходимо понять, что дает нам эстетический анализ, в чем его преимущества и недостатки, есть ли у него какие бы то ни было перспективы.

Безусловно, эти вопросы уже не раз рассматривались исследователями: и в общих теоретических трудах (А.Г. Баумгартена, Г.-В.-Ф. Гегеля, Ю.Б. Борева и др.), и в работах, посвященных более узким проблемам, в том числе литературоведческого характера (М.М. Бахтина, В.Е. Хализева, В.И. Тюпы и др.). Тем не менее задача данной статьи – изложить свою точку зрения на эстетический подход к художественному, в первую очередь литературному, произведению.

1. Вначале зададимся вопросом: какие цели преследует эстетический анализ? Характеристика произведения с эстетической точки зрения, прежде всего, предполагает оценку его «художественного уровня». И уже здесь мы сталкиваемся с серьезной проблемой, поскольку четких критериев для определения уровня художественности не существует, равно как и нет однозначного толкования самого понятия художественности. Например, И.Б. Роднянская описывает его как «сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства», а его релевантными признаками называет «завершенность» и «адекватную воплощенность творческого замысла» [6, стб. 1177]. Как мы видим, «художественность» входит в круг тех терминов, которым практически невозможно дать четкое определение с помощью одного предложения и которые

трактуются через набор характеристик (например подобную картину можно наблюдать в случае с «модернизмом» или «постмодернизмом»).

Кроме указанных И.Б. Роднянской признаков в научной литературе можно выявить и другие. Отчетливо перекликается с понятием художественности известное положение Р.О. Якобсона о «поэтической функции» текста: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [15, с. 205]. Отличительной чертой художественных систем становится их избыточность, повторяемость элементов на различных уровнях (смысловом, языковом и др.). Г. Маркевич замечает по данному поводу: «...поэтическая функция проявляется тогда, когда высказывание дополнительно упорядочено так, что его нельзя объяснить обычными потребностями языковой коммуникации» [7, с. 73].

Свой вклад в определение художественности внесла структурно-семиотическая школа. В книге И.В. Чердниченко, посвященной тартуско-московской школе, упоминается такой признак, как «многослойность» («многократная закодированность»): «Многослойность художественного текста проявляется в одновременном сосуществовании нескольких возможных истолкований, при этом “истина” текста как эстетического объекта состоит не в “содержательной” истинности того или иного толкования, а в самом факте их множественности» [13, с. 39]. «Многократную закодированность» можно по праву считать одной из специфических черт художественности, так как художественный уровень произведения зачастую определяется его потенциалом относительно его возможных декодировок.

«Онтологический» взгляд на интересующее нас понятие предлагает В.И. Тюпа в книге «Аналитика художественного». Литературовед пишет о трех составляющих художественности: «креативной», «референтной» и «рецептивной». Первая составляющая связана с тем, что в художественном тексте наблюдается «становление мысли, а не сообщение мысли как уже готовой». Вторая заключается в том, что содержанием художественного сообщения является «я-мире, или экзистенция – специфически человеческий способ существования: внутреннее присутствие во

внешней реальности». Третья предстает как «сотворческое со-переживание между организатором коммуникативного события (автором) и его реализатором (читателем, зрителем, слушателем) относительно объединяющего, а не разделяющего их эстетического объекта» [11, с. 28–29, 33]. Становление мысли, экзистенция как содержание, сотворческое сопереживание – все эти явления не слишком просты для понимания, а тем более для измерения, однако нельзя не согласиться, что их наличие свидетельствует о высоком художественном уровне произведения.

Обобщая выявленные признаки и дополняя их своими наблюдениями, вернемся к семиотической трактовке художественности, так как она предоставляет возможность для комплексной характеристики феномена. В качестве опорной теории используем известную концепцию Ч.У. Морриса о трех измерениях семиотики – семантике, синтактике и прагматике [8, с. 50]. Обращение ко всем трем измерениям (а не только к прагматике) в эстетическом анализе позволяет нам вслед за В.И. Тюпой назвать такой подход «семиоэстетическим» [11, с. 37].

Итак, с точки зрения семантики, художественность предполагает многослойность (многократную закодированность) значений; становление мысли, передачу экзистенциальных смыслов; вымышленность событий и персонажей, воплощающих не столько реальные денотаты, сколько художественную идею (план содержания); наличие различных многообразных тропов; репрезентацию означаемых через несвойственные им означающие (план выражения). С точки зрения синтактики, этот феномен отличается завершенностью; избыточностью, повторяемостью элементов на различных уровнях; выстраиванием системы не в хронологическом, а в произвольном (творческом) порядке. С точки зрения прагматики, художественность характеризует произведение как замкнутое на самом себе, удовлетворяющее принципу не столько жизненности, сколько красоты; предполагающее адекватную воплощенность творческого замысла и сотворческое сопереживание автора и реципиента.

Естественно, что знание всех этих признаков художественности не гарантирует автору создание шедевра, а реципиенту – конгениальное восприятие произведения. Процессы порождения и понимания требуют от коммуникантов определенного уровня мастерства, которое тесно связано с такими понятиями, как талант (гениальность) и художественный вкус. Как и многие другие качества человека (например характер, воля), эти феномены отчасти наследуются и отчасти приобретаются в ходе воспитания и получения эстетического опыта. Большую роль в их функционировании играет чувство меры и гармонии – еще одно явление, которое трудно объяснить с научной точки зрения.

2. Более операциональным является понятие эстетической категории, трактуемое в одном из словарей следующим образом: «предельно общие, фундаментальные понятия, в которых получила отражение история освоения человеческим обществом мира по законам красоты» [14, с. 141]. Абстрактность данного термина привела к неоднократным попыткам иссле-

дователей, в том числе литературоведов, найти более точное слово для такого рода явлений. Все менее употребительным в научной среде становится понятие «пафос» [2, с. 94], которое можно определить как эмоциональное отношение автора к изображаемому явлению, сопереживаемое читателем. Известный литературовед из МГУ В.Е. Хализев называет этот феномен «типами авторской эмоциональности», «типами освещения жизни», «мировоззренческими (или миросозерцательно значимыми) эмоциями, которые присутствуют в искусстве в качестве “достояния” либо авторов, либо персонажей (изображаемых лиц)», «сопряжены с определенным рода жизненными явлениями и ценностными ориентациями людей и их групп» [12, с. 75–76]. Другой представитель МГУ – И.Ф. Волков – использует термин «тип художественного содержания», понимая под ним «художественно претворенное содержание существенных сторон общественного и личного бытия людей, повторяющееся в тех или иных разновидностях в литературе разных эпох» [3, с. 101]. Наконец, в работах профессоров РГГУ – Н.Д. Тмарченко и В.И. Тюпы – фигурируют понятия «тип эстетического завершения» и «модус художественности» [10, с. 54]. В словаре «Поэтика» эти исследователи так объясняют первый термин: «Завершение художественное – по М.М. Бахтину, созданная автором-творцом смысловая граница между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой. В основе завершения художественного – “тотальная реакция автора на целое героя”, а вместе с тем, и адекватная реакция читателя на героя и автора» [9, с. 72]; а вот так второй: «некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окружающего его воображенного мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика» [9, с. 127–128].

На наш взгляд, каждое из указанных понятий имеет свои достоинства и недостатки. Так сильной стороной терминов «пафос» и «тип авторской эмоциональности» является их опора на сопереживание творца и реципиента, которое считается одним из главных условий существования и функционирования эстетического объекта; слабой – невозможность с их помощью охарактеризовать другие составляющие эстетического объекта, в первую очередь проблемы репрезентации.

Понятие «тип авторской эмоциональности» вызывает и еще один вопрос: о каком авторе идет речь? Судя по всему, имеется в виду «участник художественного события» [1, с. 206]. Однако как тогда быть с современными идеями «смерти автора» или многоуровневой наррации? Как нам кажется, при характеристике эстетического следует считаться с инстанциями повествователя или персонажа. Белкин в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина, Печорин в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова и многие другие рассказчики, которым авторы отдают на откуп повествование, отличаются не только специфическим стилем, но и высоким уровнем художественного мастер-

ства и при этом способны использовать те или иные типы авторской эмоциональности: героическое, трагическое, комическое и т. д. Например, в рассказе М. Горького «Старуха Изергиль» повествование о Данко носит героический оттенок; в «Герое нашего времени» история Бэлы в устах Максима Максимыча звучит трагично; Буркин создает сатирический образ учителя Беликова в «Человеке в футляре» А. Чехова и т. д. В этом свете правильнее было бы говорить о «типах нарраторской эмоциональности», обозначающих отношение к повествованию различных типов нарраторов.

Термин И.Ф. Волкова – «тип художественного содержания» – тоже несовершенен. Уже само словосочетание «художественное содержание» кажется неудачным: художественность есть свойство знака целиком, без приоритета формы или значения, а проблемы репрезентации вновь остаются за кадром. Сомнительным и нецелесообразным выглядит и включение литературоведом в этот круг таких жанровых образований, как «нравописательное» или «романтическое».

Понятие Н.Д. Тамарченко – «тип эстетического завершения» – не противоречит характеристике всех сторон текста как знаковой системы, однако неудобно своей неоднозначностью, особенно при изучении финалов произведений. Наиболее продуктивным нам представляется термин «модус художественности» (В.И. Тюпа использует его вслед за Н. Фраем, но уточняет его), который вполне адекватно обозначает способы создания эстетического объекта. Вместе с тем нельзя сказать, что этот термин может вовсе отменить употребление понятия «эстетическая категория».

Вновь суммируя и дополняя все вышесказанное, отметим, что эстетическая категория (модус художественности) – это термин, с помощью которого можно охарактеризовать одновременно различные стороны литературного текста как знаковой системы, как целостного эстетического объекта: 1) прагматический аспект (эмоционально-волевая реакция нарратора и читателя на изображаемый мир; исторический, историко-культурный, историко-литературный фон), 2) семантический аспект (тематизация и проблематизация эстетических феноменов внутри произведения, определенного характера поступков персонажей, репрезентация этих тем и проблем), 3) синтаксический аспект (оригинальное сочетание знаков на оси высказывания, создающее эстетический эффект).

3. На следующем уровне эстетического анализа находится «сетка» категорий, которая является, по сути, главным инструментарием при таком подходе к произведению. Примечательно, что эта «сетка» не слишком отличается в различных работах литературоведов. Основной набор категорий таков: героическое, трагическое, сентиментальное, комическое (сатирическое, юмористическое, ироническое, саркастическое); не во всех концепциях встречаются драматическое, романтическое, прекрасное, возвышенное, идиллическое, элегическое. Если сопоставлять литературоведческие исследования со словарями по эстетике, то становится очевидным, что данный список отнюдь не полон. Не будем вдаваться в определение этих модусов художественности, но обозначим

проблемы, о которых важно задуматься на современном этапе развития эстетики.

Во-первых, это классификация перечня категорий. На наш взгляд, все модусы художественности возможно разделить на две группы явлений – «возвышенное» и «низменное». Это деление опирается на длительное противостояние элитарной и низовой культуры и обусловлено разграничением тем, сюжетов, художественных приемов и читательских реакций на произведения.

Для определения возвышенного обратимся к статье Ф. Лаку-Лабарта, который, разбирая тексты Г. Флобера, обнаруживает такие значения этой категории: «чувство, которое рождается от грандиозного зрелища природы или от нравственной силы человека»; «превосходная степень прекрасного»; «чтобы его отличить, как и в случае любого эстетического суждения, нужна специальная способность, необъяснимая или совершенно загадочная: вкус, то есть понятие, которое Буало и Фенелон, как и все их современники, использовали, чтобы обозначить “нечто, но неизвестно что”» [5, с. 13].

Как нам кажется, в свете этих дефиниций возвышенное можно считать родовым понятием относительно таких модусов художественности, как героическое, трагическое, драматическое, идиллическое, сентиментальное, романтическое, элегическое и даже прекрасное.

Низменное, согласно одному из словарей по эстетике, характеризует «природные и социальные предметы и явления, имеющие отрицательную общественную значимость и таящие в себе угрозу для человечества, так как на данном этапе развития общества, общественного производства они еще не освоены и не подчинены человеческой воле», оно осуществляется через «создание образа зла» [14, с. 235]. Если возвышенное порождает прямо пропорциональные эмоции – «катарсические», «благородные», то в случае же низменного реакции реципиента зачастую обратно пропорциональны сущности объекта изображения, словно соответствуют принципу *qui pro quo*: низменные поступки должны вызывать не низменные устремления, а их осуждение, безобразное – не желание подражать, а отвращение, серьезная пошлость выставляется в комическом свете. Поэтому представляется возможным понимать этот феномен как родовое понятие относительно комического (с историко-культурной и историко-литературной точек зрения четко приписываемого низовой культуре) со всем спектром его оттенков (сатирическое, юмористическое, ироническое, саркастическое), безобразного и ужасного.

Конечно, такая типология не может не вызывать споров, поскольку само соотношение элитарной и низовой культуры менялось в веках, а сегодня – в контексте массовой культуры – и вовсе трудноразличимо. Трансформировалось восприятие сентиментального и идиллического, осложнилась рецепция различных видов комического. Но, на наш взгляд, эти процессы лишь подчеркивают дихотомию возвышенного и низменного.

Вторая насущная проблема – расширение «сетки» категорий. Например, анализ литературы по вопросу

показывает, что возвышенное соотносимо с высоким, бытийным, серьезным, сакральным, значительным, значимым, масштабным, грандиозным, величественным, безмерным и т. д., а низменное – с низким, бытовым (повседневным), смеховым, профанным, незначительным, незначимым, ничтожным, пошлым, ограниченным и т. д. Даже беглый взгляд на образующие пары понятий показывает, что существуют и опыт, и перспективы в их изучении, в том числе применительно к конкретному материалу.

Расширить данную парадигму можно и в других направлениях. Термин «модус художественности» побуждает обратиться к категории модальности в прямом смысле этого слова. В этом русле можно говорить о противопоставлении реального (реалистического, миметического, обычного, естественного, эмпирически возможного, правдоподобного) и ирреального (фантастического, необычайного, сверхъестественного, трансцендентного, невозможного, неправдоподобного, чудесного), изобразимого (выразимого, проговариваемого) и неизобразимого (невывразимого, непроговариваемого) [4, с. 265, 271].

Также в литературе встречается и другая эстетическая терминология: классическое и неклассическое, ренессансное и барочное, модернистское и постмодернистское и т. д. Как правило, она восходит к стилистическим обозначениям, которые «перерастают» свой исторический период.

4. Последний вопрос, на который хотелось бы обратить внимание, касается главным образом временных видов искусства, прежде всего литературы. Приблизительно ли эстетическая реакция произведению в целом или она может меняться от эпизода к эпизоду? На наш взгляд, вторая идея более верная, особенно относительно крупных текстов. Эмоции кратковременны и дискретны. Значит, героическое, трагическое, комическое и т. д. в произведении или возникают время от времени, или обладают мерой, степенью «накала», «эстетического напряжения».

Что же тогда находится за рамками этих фрагментов, ярко окрашенных в конкретные эстетические тона? Позволим себе сравнить данную проблему с теорией функциональных стилей в риторике, где кроме маркированных разговорного и книжных (художественного, публицистического, официально-делового, научного) стилей существует еще «нейтральный стиль», который характеризует большинство лексических единиц и грамматических конструкций и является основой для маркированных членов оппозиции. На наш взгляд, в эстетике художественного текста можно также ввести понятие «нейтрального», «немаркированного» модуса художественности, «нулевой» эстетической категории, которое будет констатировать эстетическое там, где нет явного присутствия ни героического, ни трагического, ни комического и т. д.

С учетом «нейтрального» модуса художественности эстетическое/художественное будет «равнопротяженно» [11, с. 38] даже таким большим произведениям, как роман. К примеру, в романе М. Шолохова «Поднятая целина» мы найдем и героическое (рассказ о смерти Михаила Пояркова), и трагическое (история о самоубийстве жены Разметнова), и комическое (эпизоды с дедом Щукарем), а скрепляют их «ней-

тральные» сюжетные ситуации (заговор Половцева, споры о коллективизации и т. д.) с немаркированной эмоциональностью.

Примечательно, что развитие содержания и сюжета произведения в этом случае может не совпадать с развитием эстетической реакции автора-читателя: заговор Половцева является одним из ключевых эпизодов с точки зрения идеи и композиции «Поднятой целины», но не может быть четко классифицирован эстетически, что еще раз подчеркивает различие между семантикой и прагматикой знаков и знаковых систем. Вместе с тем кульминационные моменты романа М. Шолохова (процесс коллективизации, гибель Давыдова и Нагульнова) проникнуты и трагизмом, и драматизмом, и героикой; следовательно, автор на большом пространстве текста «распределяет» силу эстетического чувства, создает «эстетическую ритмику», чтобы модусы художественности оказывали влияние на читателя на конкретных участках нарратива, обычно кульминационных или определяющих с точки зрения понимания смысла произведения.

Подведем итоги. Изучая возможности эстетического анализа, мы рассмотрели понятие «художественность» в контексте различных исследований и обновили его с точки зрения семиотического подхода. В этом же ключе был трактован термин «эстетическая категория», соотношенный с другими понятиями, в частности «модусом художественности». В качестве перспективы для исследований мы назвали упорядочение и расширение парадигмы эстетических категорий, предложив свой вариант классификации и новые пары понятий. Еще одним продуктивным направлением может быть изучение степени «эстетического напряжения» на разных участках текста. Все это позволяет утверждать, что эстетический (семиоэстетический) анализ способен сохранить за собой статус одного из важнейших методов восприятия и осмысления произведений.

Литература

1. Бахтин, М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 336 с.
2. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. – Москва: Высшая школа, 1976. – 422 с.
3. Волков, И.Ф. Теория литературы / И.Ф. Волков. – Москва: Просвещение; Владос, 1995. – 256 с.
4. Красильников, Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию) / Р.Л. Красильников. – Москва: Языки славянской культуры, 2015. – 488 с.
5. Лаку-Лабарт, Ф. Проблематика возвышенного / Ф. Лаку-Лабарт // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 95. – С. 12–23.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва: Интелвак, 2001. – 1600 стб.
7. Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе / Г. Маркевич. – Москва: Прогресс, 1980. – 376 с.
8. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков / Ч.У. Моррис // Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. – Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 45–97.
9. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Титаренко. – Москва: Изд-во Кулагин; Intrada, 2008. – 358 с.

10. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – Москва: Академия, 2007. – Т. 1. – 512 с.

11. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – Москва: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

12. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 2005. – 405 с.

13. Чередниченко, И.В. Структурно-семиотический метод тартуской школы / И.В. Чередниченко. – Санкт-Петербург: Золотой век, 2001. – 200 с.

14. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева и др. – Москва: Политиздат, 1989. – 447 с.

15. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – Москва: Прогресс, 1975. – 469 с.

Рецензент – Л.В. Егорова, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры английского языка ВоГУ.

R.L. Krasilnikov

ON AESTHETIC CATEGORIES IN LITERARY FICTION ANALYSIS

The aesthetic analysis of literature is the main subject of this article. It contributes to definitions of concepts such as artistry, an aesthetic category, a modus of artistry, etc. Particular attention is paid to the system of aesthetic categories, its classification and expansion.

Aesthetic analysis, artistry, aesthetic category, modus of artistry.