

Ключ к решению  
литературоведческих  
проблем лежит  
в области философии,  
поэтому  
литературоведение  
развивается  
как философия  
литературы. Страница 142

**АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВ**

Лекции по теории литературы.  
Целостный анализ  
литературного произведения

---

Учебное пособие

**Анатолий Николаевич Андреев**  
**Лекции по теории литературы:**  
**Целостный анализ**  
**литературного произведения**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3523295](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3523295)*

*Минск; 2012*

**Аннотация**

В учебном пособии рассматриваются важнейшие свойства художественных произведений. Отличительной особенностью пособия является его концептуальная и композиционная новизна. Все проблемы теории литературы анализируются с позиций философской эстетики, превращаясь в проблемы философии литературы. По-новому освещен ряд узловых проблем литературоведения: теория целостности, художественности, образности, многоуровневости произведений; в непривычном ключе интерпретируются традиционные проблемы рода, жанра, стиля. Рассматриваются актуальные, но малоисследованные литературоведением вопросы психологизма в литературе, национальной специфики литературы, критериев художественности; наконец, новаторски трактуется категория модусов художественности, в результате чего появляются такие понятия, как персонцентрическая валентность,

персоноцентризм, социоцентризм и др. Теоретически обоснована методология целостного анализа литературно-художественных произведений.

Пособие рассчитано на преподавателей и студентов филологических факультетов. Может быть полезно специалистам-гуманитариям различного профиля, а также читателям, интересующимся проблемами литературоведения.

# Содержание

Введение	5
1. Природа художественного мышления и художественного произведения как объект научного изучения	15
2. Целостность/системность как характеристика информационной структуры	28
Конец ознакомительного фрагмента.	35

**А.Н. Андреев**  
**Лекции по теории**  
**литературы: Целостный**  
**анализ литературного**  
**произведения**  
**Учебное пособие**  
**для студентов вузов**

**Введение**

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

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

ческий уровень – относят к области формы. (Основа системы понятий о составе художественного произведения наиболее полно разработана в трудах Пospelова Г.Н.<sup>1</sup>, который, в свою очередь, непосредственно опирался на эстетические идеи Гегеля<sup>2</sup>.)

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

В значительной степени это происходит потому, что, наметив содержательный и формальный полюса (поэтический

---

<sup>1</sup> Пospelов, Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

<sup>2</sup> Гегель, Г. В. Эстетика. Т.1. М., 1968.

«мир идей», духовное содержание и способы его выражения), наука до сих пор не сумела преодолеть, «снять» эти противоречия, представить убедительную версию о «существовании» противоречий. На протяжении всей истории литературоведческой мысли неизбежно актуализировались либо герменевтически ориентированные концепции (то есть, произведение истолковывалось в определенном социокультурном ключе; в нем отыскивали скрытый смысл, выявление которого требовало соответствующей методологии декодирования), либо эстетские, формалистические школы и теории, изучающие поэтику (то есть, не сам смысл произведений, а средства его передающие). Для одних произведение так или иначе было «феноменом идей», для других – «феноменом языка» (соответственно произведение рассматривалось преимущественно с позиций либо социологии литературы, либо исторической поэтики).

К первым можно отнести «реальную критику» русских революционеров-демократов XIX в., культурно-историческую, духовно-историческую, психоаналитическую, ритуально-мифологическую школы, марксистское (пансоциологическое) литературоведение, постструктурализм. Ко вторым – эстетические теории «искусства для искусства», «чистого искусства», русскую «формальную школу», структурализм, эстетические концепции, «обслуживающие» модернизм и постмодернизм.

Кардинальный же вопрос всей теории литературы – во-

прос о взаимопредставленности содержания в форме и наоборот – не только не решался, но чаще всего и не ставился. Не отвергая принципиального подхода к изучению художественного произведения как к идеологическому по своей природе образованию, имеющему специфический план содержания и план выражения, эстетики и литературоведы все чаще культивируют идею многоуровневости эстетического объекта<sup>3</sup>.

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

Новаторский методологический подход к художественному произведению как к целостному феномену стал систематически разрабатываться относительно недавно (среди работ этого рода в числе первых следует назвать уже упомянутую монографию В.И. Тюпы). Такой подход оказывается весьма

---

<sup>3</sup> *Гартман, Н.* Эстетика. М., 1958; *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. *Тюпа, В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.

и весьма продуктивным и все более авторитетным. Справедливости ради следует отметить, что первые шаги в этом направлении были сделаны еще духовно-исторической школой (В. Дильтей, Р. Унгер), а также русской филологической наукой в 20-е годы (работы В.Б. Шкловского, В.В. Виноградова, П. Сакулина и др.). Однако в качестве научной теории высказанные учеными глубокие наблюдения так и не оформились.

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

идет о *сущностном наполнении* абстрактной информационной структуры), в признании того факта, что природа феномена художественности адекватно описывается языком целостности: многоуровневая целостность литературно-художественная возникает тогда, когда нравственно-философские (нехудожественные) стратегии превращаются в стратегии художественные (в модусы художественности). Иными словами, целостность представляет собой философскую версию того, как проблемы *личности* связаны с проблемами *текста*.

В данной работе «клеточками художественности» стали последовательно выделенные уровни художественного произведения, такие как *персоноцентрическая валентность, пафос, поведенческие стратегии персонажа, метажанр, род, жанр*, а также все уровни *стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, лексико-морфологический уровень текста, интонационно-синтаксический, художественная фонетика и художественная ритмика)*. Подобный подход заставляет критически отнестись к существующим литературоведческим концепциям, по-новому интерпретировать, казалось бы, устоявшиеся категории.

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

Нам представляется, что основу любого художественного содержания составляют не просто идеи в чувственно воспри-

нимаемой форме (иначе говоря – образ). Образ в конечном счете – тоже лишь способ передачи специфической художественной информации. Вся эта информация фокусируется в образной *концепции личности* (для передачи которой необходимы *модусы художественности*, выполняющие функцию *стратегий художественной типизации*). Это понятие и стало центральным, опорным в предлагаемой теории литературно-художественного произведения. Именно посредством концепции личности писатель воспроизводит свое видение мира, свою мировоззренческую систему.

Очевидно, что ключевые понятия теории произведения – целостность, концепция личности и другие – не являются собственно литературоведческими. Логика решения литературоведческих вопросов вынуждает обращаться к философии, психологии, культурологии. Поскольку мы убеждены, что теория литературы есть не что иное, как философия литературы, то контакты на стыке наук видятся не только полезными, но и неизбежными, необходимыми.

Прежде чем говорить о личности в литературе, следует разобраться с тем, что представляет собой личность в жизни и в науке. Основу современных представлений о личности составили идеи, почерпнутые в трудах З. Фрейда, Э. Фромма, К. Юнга, В. Франкла и др. Мы попытались обозначить необходимый объем таких понятий, как личность, характер, духовная деятельность человека, психика, сознание и т. д. Поскольку личность является целостным объектом, важно

определить взаимообусловленность в человеке психофизиологического и духовного начал, сознательного и бессознательного. Наконец, нам представлялось необходимым прояснить и следующие проблемы, без решения которых просто бессмысленно ставить вопросы о личности в литературе: что является содержанием индивидуального сознания, какова его структура? При этом мы исходили из того, что индивидуальное сознание неразрывно связано с общественным сознанием, одно без другого просто не существует.

Именно в таком ключе понимания личность и является, с нашей точки зрения, субъектом и объектом эстетической деятельности. Художественное произведение в предлагаемой интерпретации – это творческий акт порождения концепции личности, воспроизводимой при помощи особых модулей художественности, «стратегий художественной типизации» (В.И. Тюпа). Главные из них: метод (в единстве *типологической* и *конкретно-исторической* сторон, то есть в единстве персонцентрической валентности и пафоса, с одной стороны, и поведенческих стратегий персонажа, с другой), метажанр, род и, отчасти, жанр. Стиль – это уже изобразительно-выразительное воплощение избранных стратегий через сюжетно-композиционный уровень, деталь, речь и, далее, через словесные уровни стиля (интонационно-синтаксический, лексико-морфологический, фонетический, ритмический).

Таким образом, если предпосылки излагаемой концеп-

ции верны, мы можем приблизиться к научно-теоретическому постижению литературоведческой истины, образно выраженной А.А. Блоком в статье «Судьба Аполлона Григорьева»: «Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания».

Новаторский подход в идеале должен распространиться на всю без исключения традиционную проблематику. В результате многие проблемы предстают в совершенно ином свете. Так, дихотомичность понятий содержание – форма утрачивает свой «абсолютный» характер. В многоуровневой структуре содержательность или формальность любого уровня становится относительной: все зависит от соотношения с выше– и нижерасположенными уровнями.

Проблемы генезиса произведения и связанные с ними проблемы литературных традиций – также переосмысливаются. Наследование таких параметров концепции личности, как, скажем, *персоноцентризм* или *социоцентризм*, невозможно ставить в один ряд со стилевыми заимствованиями. Следует разграничить сферу их функционирования.

Меняется подход к историко-функциональному аспекту произведений. В частности, получает свое не только морально-психологическое, но и художественное объяснение феномен массовой литературы.

Появляется теоретическая основа для всесторонней постановки проблем психологизма в литературе. В рамках излагаемой концепции становится понятной закономерность

превращения этической и психологической структуры персонажа в эстетическую.

Сделана попытка проанализировать национальное как фактор художественности в литературе. Нам хотелось уйти от описательного подхода к национальной специфике произведения и выявить глубинные основания этого содержательного уровня.

Новыми гранями поворачивается проблема критериев художественной ценности произведения. Объективность критериев видится в «потенциале художественности», который непосредственно связан с понятием «человеческого измерения».

Разумеется, мы далеки от мысли, что отстаиваемая концепция беспорочна и исключительна. Она находится отнюдь не в стороне от различных современных и предшествующих школ и направлений. Нам хотелось бы в меру сил синтезировать опыт таких школ. Мы убеждены, что существующие литературоведческие методологии можно и нужно приводить к «общему знаменателю». Диалектическая логика просто диктует такой подход. В сущности, вся сложность в том и состоит, чтобы быть действительно диалектичным, чтобы реальные проблемы были адекватно поставлены и осмыслены. Как представляется, по-настоящему диалектическая методология еще мало внедрена в литературоведение, которое на пути к философии литературы находится в начальной стадии своего становления.

# **1. Природа художественного мышления и художественного произведения как объект научного изучения**

Характер постановки и способы решения всех проблем теории литературы зависят от исходного момента – от решения вопроса о необходимости и закономерности существования искусства (и художественной литературы как его вида).

**Если литература существует, значит, это кому-нибудь нужно?**

В сущности, такая перефразировка поэта является глубокой материалистической постановкой вопроса. Научно этот же вопрос можно сформулировать следующим образом: почему духовность человека проявляется (следовательно, не может не проявляться) в форме художественной, противоположной научной? Ведь духовное содержание личности может стать предметом научного исследования. Однако этого оказалось недостаточно для человека, который взял себе в «вечные спутники» искусство.

Не затрагивая всех глубин философско-эстетической проблематики словесно-художественного творчества, необ-

ходимо отметить некоторые решающие обстоятельства. Прежде всего, искусство, в отличие от науки, использует совершенно особый способ воспроизведения и, в известном смысле, познания действительности – *образ*, то есть, конкретный, *чувственно воспринимаемый* носитель информации об определенных предметах или явлениях. Образ единичен, более того – уникален, и в силу своей конкретности адресован чувствам.

Но это только половина того, что следует сказать о природе образа. Вторая половина будет противоречить только что сказанному. За *уникальным* в образе сквозит всеобщее, *универсальное* как характеристика данных феноменов, – характеристика, принципиально не сводимая к чувственно воспринимаемой информации. В образе (вот он, исток художественности!) присутствует не только чувственно воспринимаемое начало, но и начало сверхчувственное, – информация, адресованная уже не исключительно чувствам (психике), но и абстрактно-логическому мышлению (сознанию).

**Как назвать вот это «нечто», противоположное образу по своей информационной природе?**

Сверхчувственное начало, воспринимаемое сознанием, но не чувствами, называется *понятие*.

Образ в таком своем качестве (образ + понятие) выступает как особый *язык культуры*, специализация которого – синтетическая, амбивалентная по отношению к «душе» (психике) и «уму» (сознанию) информация.

Наука, в том числе и литературоведение, использует не образы, а *понятия*, функция которых – обозначение предельно абстрагированной от индивидуальных признаков сущности <sup>[1]</sup>. Сущность как таковая вообще не может быть чувственно воспринята, ибо воспринимается она абстрактно-логическим мышлением.

Понятия также выступают в качестве особого *языка культуры*, специализация которого – оперировать строго определенным объемом значений, описывать процессы и отношения, воспринимаемые со стороны их сущности. Ни о какой информационной амбивалентности по отношению к понятиям не может идти и речи; они «бездушны» (сверхчувственны), и потому адресованы «холодному уму» (сознанию). Поэтому научные работы почти лишены эмоций, которые только «затемняют» сущность. Из понятий можно выстроить цепь умозаключений, гипотез, теорий, но невозможно создать образ, нечто художественное. Точно так же с помощью образа невозможно изложить научную теорию.

На свойстве действительности «откликаться» на образ, на ее способности отражаться адекватно не только с помощью понятий, но и образов, и основан принцип художественной типизации в искусстве. Чем более художественный образ индивидуален, уникален, тем более он способен передать общее, универсальное.

Сказанное об образе до сих пор является более или менее общим местом в теории искусства.

Гораздо реже исследователи задаются другими не менее важными вопросами: **почему вообще возможно «образное мышление», лежащее в основе художественного творчества, и, далее, соответствующее восприятие творчества – читательское «сотворческое сопереживание»?**

Почему образ, в отличие от понятия, всегда «больше, чем образ» (образ + понятие)? В каких случаях возникает потребность в образном мышлении? Каков гносеологический потенциал такого мышления? Почему нельзя без него обойтись?

Такого рода «образная» (художественная) деятельность должна быть как-то объяснена с точки зрения функционирования сознания, которое от имени культуры, «легитимно» представляет потребности человека.

Давно замечено, что *мировоззрение личности*, то есть то, что для литературы имеет решающее значение, формируется в поле напряжения, возникающем между двумя полюсами: «миросозерцанием» и «теоретической деятельностью сознания»<sup>4</sup>. Если перевести терминологию на язык философии, речь идет о различии психики и сознания. Как соотносятся эти категории, как они взаимодействуют?

Только ответив на эти фундаментальные нелитературоведческие вопросы, мы сможем понять природу образности

---

<sup>4</sup> О наличии этих сторон в мировоззрении художника см.: *Поспелов, Г. Н. Целостно-системное понимание... С. 150.*

и целостности, сможем объяснить законы их возникновения и функционирования.

Будем иметь в виду, что вопрос, с которого начинается литературоведческая теория, имеет гносеологическую – не собственно литературную или художественную! – природу.

Строго говоря, дело не в образах и понятиях как таковых; дело в психике и сознании, которые по-разному осваивают мир, и поэтому говорят на разных языках. Чтобы понять, адекватно воспринять образный язык литературы, необходимо иметь представление о том, какими возможностями в деле постижения мира обладает литература, каков гносеологический потенциал литературы.

Мы будем отталкиваться от следующего принципиального положения.

Психическая, чувственно воспринимаемая информация является базовой основой для существования психики (от гр. *Psyche* – душа) и служит инструментом *приспособления* человека к миру.

**В чем суть приспособления как типа отношения к действительности?**

В психологическом смысле – видеть не то, что есть на самом деле, а то, что хочется видеть (иллюзии принимать за правду). В научном смысле – исказить объективно существующую картину, абсолютизировать субъективное восприятие. Приспособление требует языка «эмоционально убедительных» образов.

Если перед человеком стоит задача *познать* мир (а не приспособиться к нему), то он вынужден обратиться к сознанию, которое способно дать объективное представление о мире с помощью понятий.

Таким образом, человек приспособливающийся и человек познающий – это два разных типа отношения к миру, в том числе и к себе как составляющей универсума. Ясно, что эти отношения противоречат друг другу. Абстрактно-логически воспринимаемая информация предрасположена к систематизации (такого рода информация структурируется по принципу «от общего – к частному»), которая в идеале принимает форму закона. Познание основано на законах, которые являются хлебом науки. Что касается приспособления, то оно становится тем более эффективным, чем больше исповедуется культ «беззакония» – бессистемности, хаоса, непознаваемости мира (в том числе и себя). С точки зрения «приспособленца», мир и человек принципиально непознаваемы. Остается одно: верить в то, во что хочется верить (видеть не то, что есть на самом деле, а то, что хочется видеть).

Картина резко усложняется, если принять к сведению следующее: отношения приспособления и познания, противоречащие друг другу, неразрывно связаны между собой; более того, они как противоречивые стороны единого целого то и дело «переходят» друг в друга. Их легко спутать.

Отсюда следует: говорить на языке образов – значит, отчасти приспособливаться и отчасти познавать. Причем сло-

весно-художественная деятельность предполагает познание в степени, сопоставимой с деятельностью научной (не случайно многих писателей, особенно романистов, называют философами). Язык художественной литературы амбивалентен: несовершенство познавательного отношения компенсируется силой эмоционального воздействия.

Такова гносеологическая ниша литературы.

При этом в разных родах и жанрах литературы приспособительно-познавательное соотношение бывает разным. Однако существует и отчетливо выраженная культурная тенденция: развитие литературы означает неуклонное развитие познавательного отношения (наряду с усовершенствованием отношения приспособительного: чувства становятся все более умными, а ум обретает качества душевности).

Литература становится спутником человека, желающего обнаружить в себе личность. К этому тезису мы еще вернемся. Вообще стоит заметить, что с точки зрения целостного подхода, невозможно в одном месте, вот здесь и сейчас, изложить все, касающееся одной локальной проблемы, исчерпывающе осветить вопрос или определить категорию. Просто потому, что локальных проблем, отдельно взятых вопросов или категорий в *целостно организованном* научном дискурсе не существует. Одна «клеточка» (вопрос, категория) всегда промаркирована свойствами целого, и понять одно можно только держа в уме все.

Поэтому время от времени мы будем возвращаться к уже

«разобранном», осмысленным категориям в новом контексте, что будет постоянно обогащать категорию в содержательном плане. Принцип отношений «через момент целого постигать все целое» (через каплю – познавать океан) диктует именно такую научную стратегию.

Итак, в качестве предпосылки художественного творчества отношения приспособления и познания выступают в принципе неразрывно. В науке мы опираемся на сознание, которое оперирует сущностями, стремясь к устранению эмоций и переживаний. В искусстве в эмоции содержится мысль, в мысли – эмоция. Образ – это синтез сознания и психики, мысли и чувства, абстрактного и конкретного.

Такой представляется действительная основа художественного творчества, которое возможно только потому, что сознание и психика, будучи автономными сферами, в то же время связаны неразрывно. Сведение образа к мысли (к цели понятий) – невозможно: мы должны будем отвлечься от переживаний, от эмоций. Свести образ к непосредственному переживанию – значит «не заметить» оборачиваемости психики, способности ее быть чреватой мыслью, то есть совокупностью понятий.

У нас появляются основания говорить о *целостности образа* и, в более широком плане, о целостности как объективной *предпосылке эстетического отношения*. С этого момента мы по умолчанию будем трактовать образ как нечто изначально целостное; «нецелостного» образа не бывает; це-

лостный образ в нашей интерпретации превращается в своего рода тавтологию.

Однако целостность образа – это не просто качество, способствующее чувственному восприятию мысли (понятия). Образ – это еще и способ существования одновременно нескольких понятий (*системы понятий*). Образ принципиально многозначен, он одновременно содержит несколько аспектов (почему это возможно – рассмотрим в следующем разделе). Наука себе такого позволить не может. Понятия редуцируют предмет (явление) до одного аспекта, до одного момента, сознательно абстрагируясь от всех остальных. Наука исследует явления аналитически с последующим синтезом, отрабатывая все моменты взаимосвязи. Искусство же мыслит *суммами смыслов* («каплями океанов»). Причем, наличие суммы смыслов – также неперемное условие «жизни» художественного образа. Часто трудно, а то и невозможно решить, какой смысл является истинным, какой смысл «главнее». К проблеме актуализации смыслов мы будем возвращаться на протяжении всей работы.

Таковы две стороны целостности художественного образа: во-первых, мы говорим о единстве двух типов отношений, приспособительного и познавательного, из которых складывается целостность; во-вторых, мы подчеркиваем синтетичность познавательного отношения в образе.

Но тут следует иметь в виду, что любая художественно воспроизводимая «картина мира» – это редукция (весь мир

отразить невозможно). Для того, чтобы воспроизвести редуцированную картину мира, создать «модель жизни», необходим специфический художественный код. Этот код должен так редуцировать мир, чтобы при этом была возможность выразить миропонимание автора.

Таким кодом не может быть образ сам по себе. Художественный образ (целостный, как мы помним) со всеми своими уникальными возможностями – это все же только способ, средство, форма.

### **Что же является содержательностью образа?**

Ответ, как нам представляется, может быть только один: личность.

По крайней мере, познавательные возможности целостного подхода диктуют именно такой ответ.

Итак, ключевыми словами, характеризующими методологическое понятие «целостный анализ литературы», являются *информация* (точнее, *информационная структура*) и *личность*, – слова явно «не литературного» происхождения (отметим это как противоречие).

Ключевым словом для характеристики особой информационной структуры, которая и становится, в конечном счете, предметом целостного анализа, является *противоречие*. Оксюморонное понятие «целостный анализ» насквозь противоречиво: «целостный» означает неделимый, не поддающийся делению на части; «анализ» означает именно после-

довательное и целенаправленное расчленение целостности.

Мы акцентировано начали с противоречий еще и потому, что сложившиеся отношения с ними специалиста представляют собой конструктивный принцип любой теории, а уж теории «целостного анализа» и подавно. Лояльное отношение к противоречиям помогает правильно сформировать *предмет исследования*. Исходные позиции в литературоведении (и в главном его разделе – теории литературы, которая и «отвечает» за методологию) таковы.

С одной стороны, художественное произведение рассматривается как «феномен идей», как проблемно-содержательное образование, которое, будучи образным по природе, требует рационализации: абстрактно-логического, научного комментария (то есть перевода образно выраженной информации на язык понятий).

С другой – как «феномен стиля», как некое эстетически замкнутое, самоидентифицируемое целое. Первый подход все чаще называют *интерпретацией*, подчеркивая его субъективно-произвольный характер, не сводимый, по существу, к сколько-нибудь определенным, научно обоснованным закономерностям (ибо вольная, эссеистическая интерпретация не привязана к универсальной шкале высших культурных ценностей). Ясно, что «смыслы реальности», бессистемно рассеянные и породившие художественное произведение, оказываются актуальнее самого произведения. Это как раз тот случай, когда разговор идет обо всем и ни о чем.

Второй подход, акцентирующий проблемы текста как такового, стремится полностью отвлечься от реальности, абсолютизируя формально-знаковое начало, действительно присутствующее всем явлениям культуры.

Кардинальная проблема, стоящая перед теорией литературы (да и перед всей эстетикой, разделом которой и является теория литературы), заключается в следующем: как нравственно-философские (нехудожественные) стратегии (смыслы) превращаются в стратегии художественные (в модусы художественности) – и, в конечном счете, в стиль?

**Как примирить, совместить крайние методологические позиции, каждая из которых в известной степени состоятельна?**

Без понятий *информационная структура* (целостно организованная, если речь идет о художественных феноменах) и *противоречие* здесь не обойтись.

Очевидно, что природа объекта исследования литературоведов оказалась намного сложнее, чем это представлялось до недавнего времени. Компромисс между крайними точками зрения лежит не посередине, а *в иной плоскости*: надо целостно рассматривать не текст и не поэтический «мир идей», не *художественные* и *внехудожественные стратегии*, взятые изолированно, а *художественное произведение*, несущее, с одной стороны, идеальное, духовное содержание, которое может существовать, с другой стороны, только в исключительно сложно организованной форме – художествен-

ном тексте.

**Художественное произведение и становится предметом исследования.**

Для обоснования данного тезиса необходима какая-то новая концепция, объясняющая, как проблемы *личности* связаны с проблемами текста. Такая концепция существует, и условно обозначить ее можно как *целостный* подход к художественным феноменам (произведению, мышлению, творчеству). Для краткости – *целостный анализ*. По существу, на наших глазах происходит формирование и становление, возможно, наиболее оригинальной и перспективной на сегодняшний день литературной теории.

## 2. Целостность/системность как характеристика информационной структуры

Целостность, как мы убедимся в дальнейшем, – это также характеристика специфически «человеческого измерения» (не только художественного). Целостность является свойством не только образа, но и того, что содержится в образе – личности.

Целостно воспринимаемый объект обладает как минимум двумя качественными признаками. Во-первых, целостность предполагает совмещение противоположностей – начала чувственно воспринимаемого и абстрактно-логического (это имеет отношение к природе целостности, о чем мы уже говорили); во-вторых, тип отношений компонентов в целостно организованном объекте принципиально иной, нежели в объекте, организованном системно (и это имеет отношение к структуре целостности).

Целостность является характеристикой не только объекта как информационной единицы «в целом» (восприятие внутренней противоречивости как единства), но и характеристикой *типа отношений* между компонентами, составляющих информационную структуру объекта (восприятие внутренней структуры). Целостность, конечно, возможно «потрогать

руками», то есть чувственно воспринять; однако тип отношений воспринимается не чувствами, а средствами науки.

**Какие существуют типы отношений между компонентами, составляющими информационную структуру объекта?**

Нас будут интересовать два типа отношений, способных образовать следующие структуры: систему или целостность. Система образуется в результате отношений часть – целое (назовем этот тип отношений *системным*). Целостность образуется в результате отношений момент целого – целое (капля – океан). Назовем этот тип отношений *целостным*.

Почему мы выделили именно эти типы отношений?

Потому что гуманитарные объекты могут быть осмыслены либо как система, либо как целостность. Все научные классификации и типологии так или иначе сводятся именно к этим базовым типам отношений. Более современным, перспективным и, главное, более адекватным реальности (то есть более научным, в конечном счете) представляется целостный подход.

**Как же научно описать предмет и объект, неделимый информационный симбиоз, целостность (художественную), которая стремится к беспредельной автономии, к превращению в своеобразную «вещь в себе»?**

Для этого существует только один путь: выявлять описывать *отношения* компонентов (уровней) целого, которые (от-

ношения) могут быть либо целостными, либо системными.

Если до сих пор *целостность словесно-художественного произведения* изучалась как *система*, иначе говоря, каждый срез, плоскость целостного объекта исследовались изолированно, как элемент или часть целого, то теперь мы предлагаем осознавать их как *момент целостности*, которому присущи все свойства целого. «Чистые» характеристики отдельного качества осложняются гаммой характеристик всех иных качеств. Любой компонент стиля (ситуация, сюжет, композиция, деталь, речь, словесная сторона текста) становится носителем всей духовно-эстетической парадигмы, но при этом не утрачивает своей автономной специфичности.

Становится ясно, что анализировать стиль – значит выявить отношения стилевых компонентов со всеми содержательными уровнями произведения; квалифицированный же анализ концептуальной стороны может состояться только при условии рассмотрения идей сквозь призму стиля. В художественном произведении вне стиля нет идей – и наоборот.

Понятия содержание и форма утратили свою дихотомичность, надуманную идентичность и превратились в качества в полной мере относительные. Например, сюжет в целостно организованном тексте можно трактовать и как момент формы, и как момент содержания – в зависимости от набора отношений, функций, которые он выполняет.

Диалектический подход к целостности предполагает, что:

1. Каждый момент конкретной целостности может быть одновременно моментом иной конкретной целостности (он может рассматриваться в иной плоскости, с иными взаимосвязями; например, сюжетная основа «Пиковой дамы» по-новому осмыслена в «Преступлении и наказании»).

2. Каждая конкретная целостность как таковая может быть в свою очередь моментом целостности иного порядка (например, Л. Толстой может быть элементом русской литературы, а русская литература – элементом литературы мировой).

Таким образом, каждый конкретный момент целостности – это момент бесконечности, всеобщности. Научно изучать всегда необходимо и единственно возможно *конкретную целостность*. Изучать же сразу «все» – нельзя, хотя «непосредственно постигнуть» – в какой-то степени возможно: через образ. Образ локализует всеобщность, придавая ей свойства целостности – но такой целостности, сквозь которую видны уже зародыши иных целостностей. Иначе говоря, только образ позволяет непосредственно постичь универсум со стороны его тотального единства. Именно так можно укротить «дурную бесконечность».

Коварство целостности как свойства исследуемого предмета (объекта) заключается в том, что ее, целостность, невозможно обмежевать рамками художественной модели; сама модель – лишь момент (модус) целостности иного уровня и порядка. Моментами целостности (в разной степени) могут

выступать личность, эпоха, автор, произведение, читатель, традиция, современный контекст – и так далее. Иными словами, исследователь в известном смысле сам формирует себе целостный предмет – каждый судит в меру своей методологической подготовленности, если угодно. Увидеть целостность предмета, то есть объять необъятное, – это уже искусство науки. Отсюда известный субъективизм науки гуманитарной (и не только гуманитарной, конечно); при этом субъективизм осознается как модус объективности.

Суть целостности в том, что она может поменять свою суть. От главного до второстепенного – один качественный скачок, и наоборот.

Целостность – это воплощенный в структуре информации сгусток диалектики. При этом внутренние (качественные) характеристики «улавливаются» *сознанием* (превращающим объект в субъект, *человека – в личность*), а внешние (количественные) – *психикой*, и передаются, соответственно, *понятиями и образами*.

Это означает: для психики целостность как информационный сегмент универсума принципиально не познаваема, не постижима. Даже еще проще: такого объекта для психики не существует и существовать не может, поскольку психика принципиально не обладает информационными возможностями превращения в субъект.

Однако без ощущения имманентных целостных признаков целостность не может стать «объектом» для сознания.

Психика чувствует то, чего для нее не существует.

Мир трудно познаваем как целостность, однако если познаваем, то именно как целостность. Именно поэтому целостность превращается в *универсальную категорию*, обозначающую соотношение в информационном объекте познавательного и приспособительного начал.

**Возникает вопрос: возможно ли научное постижение целостных художественных феноменов (образа, произведения, творчества) возможен ли понятийный эквивалент художественности, и где максимальный предел такого постижения?**

Теоретически художественное содержание можно свести к научному, к логически развернутой системе понятий. Но практически это невозможно, да и не нужно. Мы имеем дело с бездной смыслов. Задумываются даже над проблемой появления новых смысловых обертонов, новых глубинных смыслов, о самопроизвольной переакцентуации смысловых доминант, едва ли не о «самопроизводстве» смыслов в классических произведениях. Поскольку произведение может быть понято до конца лишь тогда, когда осуществится абсолютная логическая развертка образов, можно утверждать, что познание высокохудожественного произведения – процесс бесконечный.

Итак, образ, художественное произведение и личность (об этом чуть ниже) – неразложимы (целостны). Адекватное восприятие целостных феноменов также должно быть целост-

ным: как переживание мысли, как чувственно воспринимаемая сущность (вот, кстати, еще одно значение категории целостность). Именно поэтому научный анализ произведения является «дважды относительным» познанием художественной целостности: кроме того, что неисчерпаемость смыслов невозможно свести к системе, при таком познании адекватное восприятие эмоций – сопереживание – выносится «за скобки». Максимально полное восприятие эстетического объекта всегда многоаспектно: сопереживание, сотворчество, а также подход к целостности с помощью научно-диалектической логики. Это и есть эстетическое (нерасчленимое – целостное, опять же) восприятие. Оно всегда одномоментно, одноактно.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

# Примечания

1.

На самом деле между полярными категориями "понятие – образ" располагаются еще несколько промежуточных образований. В гносеологическом плане понятие "постепенно" переходит в свою противоположность – образ – через ряд этапов. Среди них в первую очередь следует отметить идеи, знаки, образы-знаки (а также символы-знаки), собственно образы и, наконец, художественные образы (доходящие до степени символов-образов). // В художественной литературе мы имеем дело с образами разных типов. Однако чтобы не отвлекаться от основной концепции, мы сознательно не акцентируем внимание на оттенках, сосредоточившись из всего "понятийно-образного" спектра на крайних полярных категориях. Это, конечно, упрощение, которое может быть оправдано лишь учебным характером данного курса.