

# НАУКА НА ПАЛЬЦАХ

ВЕРА КАЛМЫКОВА

## ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ НЕРВНЫХ



Зачем в литературе  
страдают?



Почему Чехов –  
не город?



Как читать  
чужие письма?



# **Вера Владимировна Калмыкова**

## **Литература для нервных**

### **Серия «Наука на пальцах»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=69692455](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69692455)*

*Литература для нервных:*

*ISBN 978-5-17-156184-0*

### **Аннотация**

Зачем читать эту книгу? Чтобы лучше понять, почему именно так писалось то или иное художественное произведение и что на самом деле «хотел сказать автор». Ведь в определенной постановке слов в тексте, описании интерьера помещений, погодных условий, облика героев, а тем более в их именах и действиях нет ничего случайного. Знание основ теории литературы помогает проникнуть в глубокий смысл произведения, не упустив важные детали, и делает сам процесс чтения незабываемым и захватывающим. Больше для вас не будет «скучных книг», они станут книгами-открытиями.

«Литература для нервных» расскажет, чем отличаются друг от друга произведения разных эпох, как они устроены, по каким законам существуют, зачем в них столько эпитетов, метафор и аллюзий, что такое система образов, почему нужны монологи и диалоги, чем отличаются прототипы от архетипов...

Теперь вы перестанете нервничать, что ничего не понимаете в текстах писателей, и откладывать чтение «на потом». Наоборот: вдруг окажется, что художественная литература – это любовь с первого взгляда.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

От автора	6
Искусство	17
Искусство и действительность	31
Миф	38
Конец ознакомительного фрагмента.	39

**Вера Владимировна  
Калмыкова**

**Литература для нервных**

© Калмыкова В. В., 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2023

# От автора

*Памяти филологов —  
моего первого и единственного учителя Валерия  
Валентиновича Сергеева и моей подруги Елены  
Михайловны Грибковой (Огняновой)*

Первый вопрос: для кого эта книга? Она для тех, кто хочет или должен понимать литературу. Понять — не значит только ответить на вопрос, о чем *литературное произведение*, хотя и это важно. Понять — значит извлечь из него максимум смыслов. А для этого нужно научиться его анализировать, объясняя самому себе, почему *автор* сделал так, а не этак. То есть иметь представление об особых законах, по которым произведение построено, и о понятиях, с помощью которых уясняются эти законы, и уметь их применять на практике, при чтении.

Понятия и законы изучаются в рамках специальных научных дисциплин — теории и истории литературы, литературоведения, поэтики, литературной критики.

Сразу возникает вопрос второй. А зачем владеть навыками литературного разбора? Зачем знать, как что называется? Не лучше ли просто читать, погружаясь в интересный прозаический сюжет или наслаждаясь звучанием стихов? Более того, не произойдет ли с романом или стихотворением то

же, что с каким-нибудь механизмом: разобрать-то разобрали, а потом собрать не смогли, остались лишние детали, куда их девать – непонятно, а устройство не работает... Скучно, говорят некоторые, поверять «алгеброй гармонию» – непосредственность восприятия пропадает.

*Просто читать* художественную **литературу** необходимо, чтобы: 1) тренировать гибкость мышления; 2) умножать собственный опыт за счет не прожитого лично, а прочувствованного и продуманного при чтении; 3) уметь становиться на точки зрения разных людей – ведь героев в художественном произведении, как правило, больше одного. Современный литературовед Сергей Николаевич Зенкин в статье «6 доказательств того, что литература полезна в обычной жизни. На примере шести понятий из теории литературы» приводит свои аргументы. Вместе с моими получается девять, но на самом деле их намного больше...

Если вы хотите получить от произведения всё, что оно может дать для развития, – просто чтения недостаточно. В ходе разбора вы получите больше, а не меньше, потому что проникнете в глубину авторского замысла. На поверхности лежит зачастую далеко не самое главное. Автор же – писатель – прозаик, драматург, поэт – чаще всего рассчитывает на читателя-товарища, сотворца, единомышленника.

*Желание* читать проявляет любой человек независимо от возраста или профессии. А вот *обязанностью* понимание прочитанного становится для школьника, студента, препода-

давателя. Поэтому в основу книги положены термины и самые важные произведения из школьной программы по литературе (хотя не только они). Сверх того, определяются понятия, часто встречающиеся в современных исследованиях и не всегда корректно используемые. Термины эти научные, а классика на то и классика, чтобы давать ключи к пониманию многих и несхожих явлений. Литература, а значит, и науки о ней так устроены, что объемы понятий пересекаются, поэтому в различных статьях могут быть рассуждения на близкие темы.

Некорректное использование понятийного аппарата – беда большая, но не единственная. Сегодня гуманитарная область так перегружена разного рода текстами и оценками, что разобраться, кажется, невозможно. Сбита планка вкуса, отсутствуют какие-либо критерии, что такое в литературе хорошо, а что такое плохо. Читатель открывает модный роман и думает: «Я этого не понимаю». Пытливый ищет ответ. С XIX века посредником между автором и читателем служил литературный критик. Именно он объяснял, что к чему. С ним можно было соглашаться или спорить, но направление мысли он давал. В XX веке, конечно, в нашей стране было не так-то просто с *литературной критикой*: вместо анализа она зачастую ставила оценки – кому пятерки, кому троечки, а кому и колы. Обуславливалось это критериями, литературе посторонними – идеологическими прежде всего. Бывало, что хвалили произведения, того не заслуживающие, а



по-настоящему интересные ругали. Тогдашний читатель научился понимать от противного и искал как раз те книги, которые ругали.

Однако сегодняшние критики далеко не всегда могут или хотят служить даже таким мостом. Недаром остро стоит вопрос, что такое современная литературная критика, есть ли она, нужна ли вообще.

Есть и более серьезные проблемы. С конца 1890-х и до 1920-х годов в нашей стране развивалась методика изучения литературных произведений. Очень неоднородная и вместе с тем действенная – настолько, что, проникнув в 1920-е годы на Запад, стала основой целого ряда школ и дисциплин XX века. Она не была полной и всеобъемлющей, да и не могла быть. Причина проста: теория литературы принадлежит к гуманитарным наукам, изучающим человека и его культуру. А человек – и соответственно его культура – все время меняется. Об этом писал один из гениальных филологов того времени, Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943), соратник Виктора Борисовича Шкловского (1893–1984) по формальной школе, кстати говоря, кто не знает, – замечательный прозаик.

То поколение ученых – от Михаила Михайловича Бахтина до Шкловского – вырастило учеников. Они продолжали вести теоретические разработки. В 1970-е годы выходили написанные ими пособия и монографии, некоторые в вузах, некоторые в издательстве «Наука».

Открытия исследователей далеко не сразу попадали в содержание учебников. Процесс этот, естественно, медленный: разработка должна пройти проверку временем, обрести сторонников и противников, обкататься в дискуссиях. Постепенно тезисы, сформулированные Вадимом Соломоновичем Баевским, Михаилом Леоновичем Гаспаровым, Лидией Яковлевной Гинзбург, Леонидом Константиновичем Долгополовым, Юрием Михайловичем Лотманом, Ольгой Михайловной Фрейденберг и другими замечательными исследователями, начали торить дорогу к учащимся: положения теорий понемногу входили в практику вузовского обучения.

Но наступили 1990-е годы, и началось стремительное погружение отечественных специалистов в изучение европейских и американских методик. Каждому хотелось быть современным, идти с веком наравне. В результате возникло множество новых литературных терминов, понятных даже не всем профессионалам, и способов изучения произведений, которыми порой пользовался только один человек или узкая группа. Это никого не смущало.

Казалось бы, что плохого-то? Человек развивается и меняется, появляются новые понятия для описания его душевной жизни и деятельности. Разве не об этом только что шла речь?.. Но беда в том, что новшества в изучении литературы появлялись спонтанно, внедрялись искусственно, без преемственной связи с тем, что уже было сделано даже не двумя, а скорее тремя поколениями исследователей.

Ближайшим следствием стало разобобщение научных школ и ситуация, которую хочется обозначить неологизмом *безнормица* – утрата нормы знания (существует понятие *аномия* – буквально «беззаконие, отсутствие нормы»). В науке *безнормица* мало чем отличается от *бескормицы*, недаром слова похожи по строению и звучанию.

Повсеместно распространилась манера говорить и писать «не для профанов». Под профанами понимался кто угодно, вплоть для представителя другой исследовательской школы.

Такая речь ученых еще со времен Александра Ивановича Герцена называется «птичьим языком». В «Былом и думах» Герцен приводил пример собственного юношеского творчества, которое когда-то искренне полагал научным: «Конкресцирование абстрактных идей в сфере пластики представляет ту фазу самоищущего духа, в которой он, определяясь для себя, потенцируется из естественной имманентности в гармоническую сферу образного сознания в красоте». Герцен прибавлял скептически: «Замечательно, что тут русские слова <...> звучат иностраннее латинских».

Конечно, человек – это стиль, и каждый изъясняется так, как ему свойственно. Но, например, Михаил Леонович Гаспаров (1935–2005) был уверен, что самые сложные вещи можно изложить простым и внятным языком. Лучшую, по признанию коллег, книгу по истории культуры античной Греции («Занимательная Греция») написал именно он, а расходуется она в очень широкой читательской среде.

Нынче все же не девяностые годы, и количество любителей «птичьего языка» резко сократилось, потому что они, кажется, уже и сами себя понимать перестали. Но отдельные ученые нет-нет да и предложат какое-нибудь новое понятие. Итог печален: формирование единой методики изучения и преподавания литературы отодвигается на неопределенный срок, потому что выросло поколение филологов, воспитанных на безнормице и незнакомых с важнейшими трудами.

Что уж говорить о людях, не имеющих филологического образования! В печати ругают то, что понравилось, хвалят то, что скучно или непонятно... Как поступить в этом случае? Либо доверие к эксперту преобладает, и тогда человек, которому не нравится какой-нибудь новый роман, решает: «Значит, я недостаточно умен», – и перестает читать вообще (увы, знаю много, очень много таких случаев). Либо авторитет профессионалов падает, а результат тот же самый: зачем тратить время на сомнительные опусы? Лучше в театр сходить или в кино.

Вся моя надежда – на тех, кому по-прежнему хочется разобраться. Они-то и есть *«нервные»*, которым адресована эта книга.

Верю, что удастся сослужить добрую службу и школьным учителям, и ученикам, сдающим экзамен по литературе. И даже – страшно сказать! – студентам-первокурсникам.

В этой книге вы найдете объяснение самых важных явлений, составляющих специфику литературы как вида искус-

ства.

Много лет посвятив преподаванию в школе и репетиторству, я, как и многие коллеги-словесники, замечаю: базовый уровень подготовленности нынешних учащихся падает. Все сложнее становится им читать, особенные трудности возникают с поэзией. Далеко не все понимают: чтобы стать личностью, необходимо трудиться – познавать.

Причина вовсе не в чьей-то злой воле или лени. Наступила эпоха, когда современная цивилизация и устоявшийся тип культуры вошли в противоречие.

Цивилизация в собственном смысле – это навыки совместной жизни в городах, условия и средства, делающие такую жизнь приемлемой. Культура – система ценностей в обществе. Каждая новая цивилизация – а развитие, переход от одной фазы к другой можно остановить лишь искусственно, – связана со своим типом культуры, отчасти порождает его. За радио и телевидением пришли компьютерные технологии, а они принесли с собой новый тип мышления, которое принято называть клиповым. Оно основывается на быстром, детальном восприятии информации, поскольку объект существует недолго и почти мгновенно сменяется другим, таким же ярким. Информация представляется скорее в виде фрагментов мозаики.

Напротив, чтение – долгий процесс, требующий длительного времени. Восприятие информации происходит линейно, последовательно. Это, конечно, труд, и нелегкий, несущий

ций с собой интеллектуальные усилия и эмоциональные затраты. Правда, со временем они оборачиваются личностным обогащением, но до этой стадии доходят не все... Так и получается, что *читающий человек* вынужденно противостоит новому, стремительно распространяющемуся типу культуры – для простоты назовем его виртуальным. Об опасностях, которые он несет с собой, о грядущем духовном вакууме как его следствии полвека и больше назад в своих *антиутопиях* предупреждали писатели-фантасты, чьи произведения вошли в «Библиотеку современной фантастики» в 25 томах (выходила в «Молодой гвардии» в 1965–1973 гг.). В рассказе Ллойда Биггла-младшего «Какая прелестная школа!...» (том 10, в который он включен, вышел в 1967 г.) описано дистанционное обучение со всеми его прелестями, нам сегодня столь хорошо известными...

Глупо, однако, было бы только сетовать на обстоятельства, над которыми мы не властны. Есть нечто положительное. Пока я не встретила ни одного человека, которому – независимо от возраста или уровня знаний! – не было бы интересно узнать, как *устроено* литературное произведение. Для всех оказывается открытием, что в его структуре есть смысл, свои законы, и они работают, да еще как неожиданно получается!

Здесь вы найдете некоторые *лайфхаки*, позволяющие при желании составить собственное мнение о прочитанном, уловить структуру произведения, расстановку и соотношение его элементов.

Многие уверены, что достаточно изучать точные или естественные науки: вот они-то и дают базу надежных, устойчивых знаний! Число  $\pi$  равно себе при любой погоде. Но от одного математика, обладателя ученой степени, я слышала, что математика никакая не наука... А что – непонятно. Есть афоризм: «Математика – не наука, а инструмент, язык науки». Так что и здесь вопрос небесспорный.

Воспитать ум и душу, сформировать мышление, развить фантазию, научить внимательному и бережному отношению к другому человеку может только художественная литература. И те, кто сегодня отказывается читать, через некоторое время увидят, что стали хуже проектировать, считать, придумывать планы развития предприятий. Замедлится или вообще прервется полет исследовательской мысли в их профессиональных областях...

До недавнего времени в МГТУ им. Н. Э. Баумана преподавал математику Эммиль Погосович Казанджан. Педагогом он был не просто великолепным – о нем слагали легенды. А еще он библиофил, коллекционер графики и музыковед, причем по всем трем направлениям у него множество публикаций и научных работ.

Конечно, многое решают природные способности. Писателем, ученым-филологом или литературным критиком станут далеко не все, кто даже окончил филологический факультет или Литературный институт. Но грамотного, внимательного, сочувствующего читателя может вырастить из се-

бя любой человек.

Если, конечно, он *нервный* и ему не всё равно.

В основе текста – мои методические разработки, которые использовались с 2010 года. Трижды за это время мои ученики получали 100 баллов по литературе при среднем балле 80. Так что на практике все это проверено.

Статьи здесь расположены не по алфавиту, а скорее по внутренней логике самого предмета, но алфавитный перечень с указанием страниц располагается в конце, и можно при необходимости читать с его помощью. *Курсивом* выделены места, на которые следует обратить внимание. **Полужирным шрифтом** – названия статей. *Полужирным и курсивом* одновременно – отсылки к другим статьям в основном тексте. Если в цитате присутствует авторское выделение, оно подчеркивается. Значком <...> обозначаются пропуски в цитатах. Художественные произведения цитируются без ссылок на издания. Источники научных текстов приводятся в библиографическом списке в конце книги.

Выражаю благодарность Светлане Эдуардовне Симаковой, учителю русского языка и литературы Центра образования № 49 г. Твери, моей однокашнице, подруге и коллеге, взявшей на себя труд критически читать рукопись.

Приятного и полезного чтения, дорогие нервные, неравнодушные, заинтересованные читатели!



# Искусство

– род и результат осознанной человеческой деятельности, направленный на создание особого рода объектов, выполненных в материале.

Их появление возможно лишь в специфических условиях, предполагающих хотя бы элементарные необходимые ремесленные орудия (глина для керамиста, писчие принадлежности для писателя, краски и кисти для художника), и представление, как и с какой целью ими пользоваться (далеко не каждый, кто умеет писать, – писатель). Такие объекты, или *произведения искусства*, соотносятся с представлениями художника (в широком смысле, т. е. работающего в любом *виде искусства*) о наличном или желанном состоянии мира (красоте или уродстве, гармонии или хаосе), о лучшем или худшем для человека способе пребывания в мире, об отношениях с миром. Все это в произведениях воплощено. В результате произведения искусства производят *эстетическое воздействие*.

Что же такое *эстетическое*? Традиционно выделяют пять физиологических чувств: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание. С их помощью мы воспринимаем окружающий мир, получаем практический опыт. Но мы можем реагировать и на то, что выходит за пределы жизненной практики: на кар-

тину, скульптуру, музыку, – и наслаждаться ими, интерпретировать их. Тогда можно говорить о *музыкальном слухе, художественном вкусе* (это понятие впервые ввел в научный обиход испанский ученый XVII в. Бальтазар Грасиан-и-Моралес).

Эстетическое – тоже чувственное, но принадлежащее сфере за пределами практического опыта, т. е. к области искусства. Эстетический объект – добавленный в мир к тому, что в нем уже есть, но без практической цели. Эстетическая реакция – способность чувственно реагировать на то, чего нет в практической жизни, что создано художником в соответствии с его представлениями о мире таком, какой он есть, каким он может или должен быть, а может, какой он и есть в идеале. Основа всего этого – эмоциональное переживание сначала автора, а потом и читателя, их *рефлексия*, способность к переработке чужого опыта, чужих эмоций. Вот что писал Валерий Игоревич Тюпа в «Аналитике художественного»: «Влюбленность, веселье, ужас и т. п. первичные, непосредственные реакции эстетическими не являются; субъективной стороной эстетического отношения выступает вторичное, опосредованное эстетическим объектом [произведением искусства] переживание влюбленности, веселья, ужаса и т. д. <...>».

*Эстетическая реакция на воздействие произведения искусства* возникает, когда человек как будто перемещает себя в обстоятельства, не связанные с его обыденным опы-

том, полученным в ходе непосредственного участия в различных жизненных процессах. Если сегодняшний 15-летний мальчик плачет над «Доктором Живаго» Бориса Леонидовича Пастернака, значит, роман *оказал эстетическое воздействие*, а читатель *отреагировал эстетически*, потому что он, конечно, не причастен к революционным событиям, не имел длительных и болезненных любовных отношений и т. д. Но написанное когда-то каким-то **автором**, если оно *здесь и сейчас* пережито эмоционально, неожиданно входит в сферу опыта читателя.

Животные, насекомые, птицы (и даже ангелы...) не создают произведений искусства.

Когда мы что-то говорим или делаем в обыденности, то нам результат важнее способа, которым мы его добиваемся. В искусстве же «что делать» (*план содержания*) значит не больше, чем «как делать» (*план выражения*). Те **художественные приемы**, с помощью которых возник эстетический объект, приобретают самостоятельную ценность.

Когда искусство перестало быть чисто религиозным (а оно было таким примерно до начала эпохи Возрождения), само **содержание художественного произведения** перестало быть заранее определенным. В Новое и Новейшее время (с XVII века) все чаще происходило так, что содержание формировалось в *процессе творчества*, по мере развития **художественной идеи** (см. *Замысел*).

Искусство появилось примерно 50 000 лет назад, в эпоху

Великого оледенения, когда человек, уже умелый и прямоходящий, вынужден был переселиться с поверхности земли в пещеры, где было теплее. Что произошло дальше, можно только предполагать. Наверное, сработал один из основных методов мышления – *по аналогии*: пещера похожа на то место в теле женщины или самки животного, откуда появляется на свет новое существо. Начав жить в пещерах, люди словно вернулись домой, в материнское лоно. Недаром в любой мифологии мира есть богиня-мать, а одна из древнейших метафор – мать-земля, у славян «мать сыра земля». В новую среду обитания люди начали переносить и свои представления о внешнем мире, используя для этого сажу, цветную глину, толченый известняк. Так в пещерах появились первые произведения изобразительного искусства – наскальные росписи. Одновременно возникли и такие формы деятельности, которые спустя тысячелетия превратились в театр, танец, литературу, музыку, мелодекламацию...

Вот что интересно. Чтобы убить и съесть мамонта, искусство не нужно. Чтобы снять с животного шкуру и сшить из него кое-какую одежду – тоже. Огонь можно добыть без искусства. То есть условий для биологического выживания *достаточно*, а для существования *homo sapiens* – нет. Получается, что человеческий разум напрямую связан с искусством, иначе он угаснет. Это единственное зеркало, в котором человек может увидеть самого себя. Никаких других не

существует.

Определений искусства множество: «мышление в художественных образах»; «образное осмысление действительности»; «процесс и итог выражения внутреннего или внешнего мира творца в художественном образе»; «творчество, направленное так, чтобы отражать интерес к жизни не только самого автора, но и других людей». *Художественному образу* посвящена отдельная статья, а сейчас просто запомним: в *литературе* это своего рода «картинка», которая встает перед мысленным взором читателя. Этот процесс мало кому приходит в голову отслеживать, но он происходит.

Приращение, прибавление личного опыта за счет эстетического восприятия воспринимается как чудо. По меньшей мере странно: ты сидишь с книгой в руках в своей комнате, и вдруг тебе начинает казаться, что ты в Африке или на Севере, становится холодно или жарко, ты чувствуешь запахи, хотя пахнуть здесь нечему, ежишься от порыва ветра при закрытом окне. Но в этом-то и назначение искусства – создать для читателя *вторую реальность*, параллельную обыденной, расширить границы его личности, научить его быть не только самим собой, но и любым из множества других людей: ведь, читая, мы невольно отождествляем себя с тем или иным *литературным героем*.

Чтобы создать произведение искусства, требуются *способности* (одаренность, талант, гениальность) и *мастерство*. Способности в любой степени проявляются в том, что

художник, писатель, будучи отдельным человеком и описывая, казалось бы, только то, что касается лично его, высказывается за многих или даже за всех. Возьмем простой пример – хрестоматийное произведение Александра Сергеевича Пушкина. У него нет названия, и оно везде публикуется по первой строке, *ини́ципиту* (этот термин не входит в программу, но лучше его запомнить, т. к. неозаглавленных произведений в **поэзии** много):

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Читатель может лишь догадываться, что перед ним итог непростых и, вероятно, продолжительных личных отношений. Ни о них, ни о возлюбленной **лирического героя** мы не знаем ничего. Употреблена форма прошедшего времени «любил», но тут же сделана оговорка: «быть может...» – и ясно, что любовь никуда не ушла, но страдания, связанные с нею, в дальнейшем взяты любящим на себя одного. Он принимает горечь расставания, а ее отпускает, желая счастья.

Автор недаром использует столько *повторов* (повторений одного и того же слова в той же грамматической форме). Ключевая формула «Я вас любил» – *анафора* (повтор в начале симметричных отрезков речи) – дана трижды, в словах «безмолвно, безнадежно» одна и та же приставка, удваиваются «то» и «так». Но здесь не только повтор как *прием*, который Пушкин часто использовал. Ключевая формула подается через инверсию (нарушение прямого порядка слов): вместо «я любил вас» – «я вас любил». В русской речи фразовое ударение накапливается к концу предложения, акцент падает на последнее слово. Получается, что «любил» важнее, чем «я» или «вас» – потому-то и анафора: она передает основную *художественную идею*. В чем же она?

Любовь, способность испытывать ее важнее всего – вот что мы прочитываем, если начинаем размышлять. И недаром здесь *олицетворение* (представление неживого как живого): любовь сама по себе (а не лирический герой) тревожила возлюбленную, а теперь «угасла», но «не совсем»: захочет – разгорится вновь, и никто над ней не властен.

Но другая инверсия, «в душе моей» вместо «в моей душе», подчеркивает, что и от себя, от своей роли в ситуации лирический герой не отказывается.

Перед нами формула идеального расставания, после которого каждый получает свободу. Она избавлена от тревог и печалей, он – от томления робости и ревности. Ему достается боль, но это расплата за освобождение. А у нее впереди

новая любовь, искренняя и нежная.

Всего восемь строк, а как много смыслов: любовь и свобода – глубинные человеческие ценности; любовью нельзя управлять; не стоит придавать значение боли, ведь она не препятствует душевной гармонии.

Могут ли эти эстетические открытия стать частью нашего человеческого опыта? *Риторический вопрос*, не требующий, как известно, ответа...

В таком небольшом тексте Пушкин, известный своим лаконизмом, сделал эстетические открытия частью человеческого опыта. Это возможно, если в совершенстве владеть литературным мастерством. Автор умеет из множества вариантов выбрать единственный, не столько *передающий*, сколько *образующий* художественный смысл. Этимология слова «искусство» как в русском, так и в греческом языке (греч. τέχνη [читается: технэ] – «мастерство, умение, ремесло») подчеркивает *искусность* создателя (обратим внимание, что слова однокоренные!).

В искусстве естественно уживаются *эмоциональное* (без чувства, порыва, воодушевления желаемого результата не будет), *рациональное* (необходимо трезво оценить, что получается, и выбирать не только между плохим и хорошим вариантами, но часто из двух и более хороших) и *иррациональное* (никто ведь не знает и не узнает никогда, откуда берется талант и почему один способен к творчеству, а другой



нет. Для людей религиозных бесспорно, что талант дается Богом). Далеко не все делается автором сознательно, иногда он сам не вполне понимает, что у него получается. В процессе творчества материал как будто обретает самостоятельность. Для русских поэтов *тема* самостоятельности и даже самодеятельности *языка* – одна из важнейших:

Поэт – издалека заводит речь.

Поэта – далеко заводит речь.

(Марина Цветаева)

Иосиф Александрович Бродский обожествлял язык. Анна Андреевна Ахматова в страшный для Родины момент обратилась на «ты» к русской речи, произнося как клятву:

И мы сохраним тебя, русская речь,

Великое русское слово.

Свободным и чистым тебя пронесем,

И внукам дадим, и от плена спасем

Навеки.

(«Мужество»)

Существуют *виды искусства* (архитектура, декоративно-прикладное, изобразительное – прежде всего живопись и графика, фотография, музыка, литература, театр, хореография; этот список в разных источниках уточняется и дополняется). Различаются они прежде всего по материалу, из ко-

торого создаются произведения: архитектура работает с камнем, деревом, металлом, стеклом; для возникновения театра нужны как минимум актер и сцена; живопись требует поверхности, красок и кистей и т. д. Еще одно глубинное различие – находятся произведения в пространстве (пространственные, например, архитектура) или длятся во времени (временные, например, кино).

Той ситуации, которую переживает читатель (или, при восприятии произведений других видов искусства, слушатель, зритель), нет нигде, кроме как в художественном произведении. Она вымышлена, даже если основана на реальных событиях, а у *героя* есть *прототип*. Но переживания по ее поводу у читателя – самые настоящие, и иногда эстетические реакции сильнее физиологических ощущений. События, описанные в тексте, разворачиваются и продолжают-ся в сознании, в воображении. А значит, что и эти переживания, и само произведение представляют собой *отдельную реальность* и вместе с материальным или социальным миром входят в область действительности, которая охватывает вообще все, что есть на свете – а ведь мы даже помыслить не можем очень многое, что на свете есть.

Все это накладывает на читателя важные ограничения. Недопустимо высказываться о героях в субъективном ключе, подобно тому как мы описываем людей в повседневной обыденной речи (нравится – не нравится, дурак – умный, хороший – плохой). Следует всегда помнить, что перед нами

– не живой человек, а *герой литературного произведения*. Это совершенно не значит, что мы не реагируем на литературных героев остро и живо, не принимаем близко к сердцу их ситуации, коллизии, что их переживания не становятся нашими. Эти реакции столь же сильны и имеют на нас такое же влияние, как и любые другие. Нам жалко Владимира Ленского или Татьяну Ларину, мы удивляемся поведению Евгения Онегина, хотим разгадать загадку Печорина. И все это потому, что произведения художественны, то есть автор сумел вложить в них больше, чем обычно могут передать слова.

Понимание, что искусство вообще и литература в частности – особая, *вторая* реальность (если считать *первой* мир вне искусства), пришло к людям далеко не сразу. Великий эллин Аристотель писал, что искусство – не более чем *подражание* природе, у которой оно постоянно учится. Это понимание доминировало в науке две с лишним тысячи лет. К концу XIX века точка зрения начала меняться: все-таки не подражание... или не всегда подражание... может быть, *преобразование*?..

Лишь в первые десятилетия XX века было найдено ключевое соотношение между реальностями, назовем их *внеэстетической* и *эстетической*: у них различная природа, но они равны по статусу и взаимосвязаны. Это открытие было сделано русскими формалистами, т. е. основателями *фор-*

*мальной школы* в литературоведении, сделавшей основным направлением изучение художественного текста, его *художественной формы*. Среди них В. М. Жирмунский, Е. Д. Поливанов, Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбуам, Л. П. Якубинский, Р. О. Якобсон и др. Позже этим вопросом продуктивно занимался Юрий Михайлович Лотман (1922–1993).

Чтобы выйти в другую реальность, совершенно не обязательно лететь в космос. Достаточно открыть, скажем, роман Ивана Сергеевича Тургенева...

Что-то с нами происходит, когда мы читаем *повесть*, созерцаем живописное полотно, смотрим спектакль. Художественный смысл входит в наш личный опыт, эстетическое переживание начинает формировать наши представления о мире, об отношениях с другими людьми, а там, глядишь, и поведение. Это и имел в виду Ян Мукаржовский (1891–1975), чешский последователь русского формализма, когда говорил о *нормообразующем факторе*. Это и есть важнейшее основание считать искусство – особой реальностью: ведь в самой дальней проекции оно формирует и социальную норму поведения. А значит, искусство – один из способов познания мира. Равноправный с наукой.

Интересно, что как только искусство перестает быть нормообразующим и за дело образования нормы берется, скажем, юриспруденция, получается не очень хорошо. Почему-то художественный образ более человечен, чем текст самого лучшего закона.

Сегодня в области искусства происходят процессы, затрудняющие его восприятие и понимание. Во-первых, появилась литература нон-фикшн (калька с английского non-fiction, т. е. невымысел). О ней поговорим в статье *«Художественная литература»*. Во-вторых, возникло *направление* contemporary art, смысл которого вовсе не исчерпывается буквальным переводом «современное искусство». Это создание разного рода объектов на стыке различных областей человеческой деятельности – здесь и дизайн, и техническое творчество, и компьютерные технологии, словом, что угодно. Порой профессионализм художника – в широком смысле – вовсе не нужен автору такого рода произведений. А зритель, особенно российский, удивляется, почему то или иное выставляется в музее – ему, зрителю, это непонятно, часто даже чуждо.

С самых древних времен предполагалось, что искусство обращено к Прекрасному, Идеальному, к Красоте (это научные категории эстетики, поэтому здесь с заглавной буквы). Под красотой со времен эллинов понимается *завершенное единство и целостность*, говоря попросту – когда *ни убавить ни прибавить*. Идеальное соотношение достигается с помощью *композиции* произведения.

Объясняется такой подход самой природой творческой способности: люди верили, что талант имеет божественное происхождение как дар Господа человеку. Доходило до, с на-

шей точки зрения, курьезов: в античной Элладе *скульптуры* почитались как упавшие с небес, а *скульпторы* приравнивались к обычным ремесленникам, чье творчество эллины, с долей презрения относившиеся к ручному труду, ставили значительно ниже интеллектуального.

И если раньше художник показывал Безобразное, то оно воспринималось в том же *контексте* – как *антитеза* (противопоставление) Прекрасному. Но в contemporary art такое противопоставление отсутствует: объекты не соотносятся ни с Прекрасным, ни с Идеальным. То есть антитеза снимается, а раз ничто ничему не противопоставлено, исчезает и категория Безобразного.

Но мы-то по-прежнему, чаще всего неосознанно, имеем в виду эти категории!..

Нравится нам такое произведение или нет?.. Эстетическая реакция у каждого своя. В среде искусствоведов крепнет точка зрения, что нужно во всяком случае не причислять contemporary art к сфере искусства, а называть его, скажем, *акционизмом* и вырабатывать для него собственные критерии оценки.

# Искусство и действительность

— конечно, их взаимодействие волнует как литераторов, так и всех пишущих о литературе. Как соотносится результат творческого труда писателя с объективно существующим в целом мире, включая строение атома, микробов и пространства Космоса, с необъятным разнообразием явлений и еще хуже представимым множеством связей между ними — а это и есть примерное, ненаучное определение действительности?

Действительность, конечно, вовсе не дана нам в ощущении, как гласит распространенное определение: попробуйте-ка вот сейчас, не сходя с места, ощутить, допустим, соседа по лестничной клетке! Что уж говорить о городах и странах, где вы никогда не бывали. Так что условимся: в ощущении дана нам только непосредственно окружающая *реальность*, в представлении — знакомая по опыту, при эстетическом восприятии — художественная.

Может ли писатель быть свободным от действительности? Ни в коей мере. Читатель, открывая книгу и переносясь в ее мир, должен определить время и место своего пребывания. Значит, на страницах должен быть создан *хронотоп* — единство *художественного времени* и *художественного пространства*. Но вот что именно считать действительно

существующим? Только материальные объекты? Современные ученые, не говоря уже о художниках, склонны предельно расширять эту область. В объем понятия «действительность» входят не только создания природы, цивилизации и культуры, но и наши мысли, чувства, переживания. Недаром все большее распространение приобретает понятие *ноосферы*, введенное мыслителем Владимиром Ивановичем Вернадским. Как атмосфера – окружение Земли воздухом, пригодным для дыхания, так ноосфера – окружение разумом.

По-настоящему современное понимание действительности дано в последнем, седьмом романе Джоан Роулинг о Мальчике, Который Выжил – «Гарри Поттер и Дары Смерти». После того, как Волан де Морт второй раз попробовал убить героя, Гарри оказался в странном месте, похожем на вокзал, и там встретился с профессором Дамблдором – погибшим, но живым. Их последний разговор заканчивается так:

«— Скажите мне напоследок, – сказал Гарри, – это все правда? Или это происходит у меня в голове?

Дамблдор улыбнулся ему сияющей улыбкой, и голос его прозвучал в ушах Гарри громко и отчетливо, хотя светлый туман уже окутывал фигуру старика, размывая очертания.

— Конечно, это происходит у тебя в голове, Гарри, но кто сказал тебе, что поэтому оно не должно быть



правдой?»

Мы уже говорили о концепции *отражения* в трудах Аристотеля и сменившей ее концепции *второй реальности*, предложенной в XX веке после открытий *формальной школы*. В переходный момент, в середине XIX века, появилась знаменитая диссертация Николая Гавриловича Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853). Автору внеэстетическая реальность представлялась и более ценной, и более красивой, чем эстетическая.

Поставим вопрос по-другому: может ли действительность быть свободна от авторского субъективизма, в каком-то смысле даже предвзятости? Ответ – нет. Автор всегда, даже когда уверен, что изображает все «как есть», вносит оттенок субъективности, передает свою *точку зрения* – мировоззренческую прежде всего. Поэтому перед нами в художественном произведении никогда не разворачивается объективная картина мира: она появляется в том виде, в котором ее понимает и словесно изображает литератор (поэтому и говорят об *образе мира в слове писателя*). Говорить об объективности в искусстве вообще не стоит: всегда перед нами индивидуальная картина мира – и так же каждый из нас, читателей, индивидуально воспринимает текст.

Читая произведения писателей, работавших в русле такого *литературного направления*, как *реализм*, мы по умолчанию полагаем: здесь будет дано изображение действительности, максимально близкое к тому, что и как происходи-

ло на самом деле. И вот мы открываем сочинения Николая Алексеевича Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» или Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина «История одного города». Какую картину мира мы в них видим? Злоупотребления чиновников и посткрепостнические ужасы, приводящие к тотальному искажению нормальных взаимоотношений в обществе. Словом, как говорил Алексей Максимович Горький, «свинцовые мерзости» русской жизни. Было такое? Да. Но только ли это? Конечно, нет! Картина мира, обрисованная писателями, складывалась на основе их личного опыта, психологических и биографических особенностей, тяжелых, травматичных детских и юношеских впечатлений. Ее они и воссоздают: таково их *представление*.

Противоположный пример – творчество Афанасия Афанасьевича Фета. Один из тончайших русских лириков, автор знаменитого стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» жил мучительно. Его родители познакомились и полюбили друг друга в Германии. Будущий отец поэта, состоятельный русский дворянин Афанасий Неофитович Шеншин, и будущая мать, Шарлотта Фёт, связали свои судьбы и вступили в близкие отношения до того момента, как был заключен брак по православному обряду. Старший сын, названный в честь отца, до 14 лет носил фамилию Шеншин и был уверен в своем будущем. Но однажды, находясь в пансионе, он получил уведомление, что с этого дня должен носить фамилию матери, т. к. его права наследования отцовской фамилии, дворян-

ского достоинства и имущества не подтверждаются в связи с обстоятельствами рождения. Вся дальнейшая жизнь Фета (точки над ё, как часто бывает, со временем затерялись) была посвящена восстановлению родового имени и дворянского статуса. Ради этого он пошел на военную службу, которую ненавидел, хотя служил исправно. Ради этого не женился на любимой девушке, пианистке Марии Лазич, трагически погибшей вскоре после их разрыва. Ради этого купил имение, работал там как каторжный, что стоило ему здоровья... И постоянно писал прошения на высочайшее имя с просьбами признать его законным сыном родного отца. Лишь в 1873 году ему были возвращены фамилия и социальные права.

В стихах Фета из всего перечисленного отразилась только гибель Марии Лазич: к ней он постоянно обращался в поэзии. От всего остального нельзя найти и следов. Одухотворенная природа, мельчайшие оттенки чувств, поиски способов выразить мимолетные ощущения жизни – вот основные *мотивы* творчества Фета.

Так что вместо слова «объективность» лучше использовать «убедительность»: вызывает ли у нас ощущение сопричастности созданный автором мир, как если бы мы побывали в нем? Возникает ли у нас сочувствие к героям?.. Один из крупнейших литературоведов и писателей XX века, Андрей Донатович Синявский (1925–1997), говорил, что *переселяется* в книгу, которую читает. При каких условиях и для нас возможно *переселение*?..

Что касается правдоподобия, то здесь искусство заметно уступает жизни. Именно жизнь бывает неправдоподобна, а вот искусство требует меры, отсева фактов, тщательного обдумывания деталей. Замечательный поэт и переводчик Александр Михайлович Ревич (1921–2012) написал на рубеже 1940–1950-х годов *поэму* «Начало» о первых месяцах Великой Отечественной войны. Вот вехи ее сюжета: окончание автобиографическим героем военного училища – начало Великой Отечественной, призыв в армию – первый бой – плен – побег из плена – возвращение к своим. Но дело в том, что в плен Ревич, в отличие от героя поэмы, попадал *дважды*, и бежал тоже *дважды*. Как только он попытался вставить в текст поэмы оба биографических эпизода, оказалось, что они затрудняют чтение, замутняют смысл. И от второго автор вынужденно отказался.

Безусловно, фактуру автор черпает, что называется, из жизни, из внеэстетической области. Но не только: другие произведения тоже могут быть источником для него. Тогда возникает *интертекстуальность*, в двух словах – *перекличка* текстов, их диалог. Если два или более произведения начинают совпадать по образам и мотивам, это само по себе вовсе не означает, будто их художественное качество снижается. В интертекстуальном ключе работали и Александр Александрович Блок, и Осип Эмильевич Мандельштам – великие русские поэты, подчеркивавшие свою связь с мировой литературой.

А если перед нами – поэзия *символизма* или абсурдистская проза, допустим, Виктора Александровича Сосно-ры? Не сразу понятные стилистические эксперименты, как в «Между собакой и волком» Саши Соколова? Разве все это имеет отношение к действительности? Ответ – да, но в этом случае это *действительность языка*.

# Миф

– представление о законах мироздания, высказанное в форме повествования и зародившееся в доисторическую эпоху.

Миф непротиворечиво объясняет, почему все в мире происходит так или иначе и как взаимосвязаны явления. Исследователей мифа в XX веке множество, их определения близки. Так, Фрейденберг привела ряд общих законов первобытного мышления, породившего миф: оно конкретно, целостно и образно. Первобытному человеку все вокруг виделось живым и одушевленным, он не выделял себя из природы (поэтому совершенно естественно, что деревья разговаривают, люди превращаются в воду или камни или в каких-то обстоятельствах вступают в брак с животными). Для него не было границ и различий между тем, что мы считаем естественным или неестественным, истинным или вымышленным. Поэтому молния и гром, конечно, никакие не атмосферные явления, а гнев верховного божества – Зевса, Перуна, шумерского Адада, древнеегипетского Махеса и др. Фрейденберг описала и суть явления: «Мифология – выражение единственно возможного познания, которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, и потому и не добивается ее».

# 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.