

4. Шамсутдинова, Н. З. Реальность и вымысел в романе А. Картер «Ночи в цирке» [Электронный ресурс] / Н. З. Шамсутдинова // Вестник Чуваш. ун-та. – 2008. – № 1. – С. 315–322.
5. Carter, A. *Wise Children* / A. Carter. – New York : Penguin Books, 1993. – 234 p.
6. Carter, A. *Nights at the Circus* / A. Carter. – London : Vintage, 2006. – 350 p.
7. Загибалова, М. А. Смеховое начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М. М. Бахтина / М. А. Загибалова // Вестник ВолГУ. Серия 7. – 2008. – №1 (7). – С. 162–165.

Л. В. Левшун

г. Минск, Беларусь

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Превалирующий тип художественной рефлексии является, пожалуй, самой показательной характеристикой той или иной культуры, в том числе и литературного творчества как ее органической части. Понимание того, каким образом и в каких категориях преимущественно данная культура осмысливает бытие и как результаты этого осмысления претворяет в художественные образы, позволяет реконструировать логику и алгоритм ее развития, а также с известной долей уверенности предсказать перспективу дальнейшего бытия.

Основные типы художественной рефлексии, как показывает анализ, вполне исчислимы и при этом универсальны – присущи всем без исключения культурам, даже тем, которые обычно мыслятся как противостоящие друг другу, пример, традиционалистская и посттрадиционалистская. Художественные системы разных культур различаются на поверку не принципами и не системами художественного рефлексирования, как может показаться при поверхностном взгляде, а лишь абсолютным преобладанием одного из универсальных типов художественной рефлексии с соответствующим ему пониманием художественного образотворчества; при этом все прочие – также универсальные – типы непременно присутствуют в любой из культур, но с разной интенсивностью проявленности. Так, к примеру, даже магия «периода дикости» является результатом одного из универсальных типов рефлексии. «Если подвергнуть анализу немногие примеры симпатической магии, – замечает Дж. Дж. Фрэзер, – ...то... обнаружится, что они являются неправильными применениями одного из двух фундаментальных законов мышления, а именно ассоциации идей по сходству и ассоциации идей по смежности в пространстве и времени. Гомеопатическую, или имитативную, магию вызывает к жизни ошибочное ассоциирование идей сходных, а магию контагиозную – ошибочное ассоциирование идей смежных. Сами по себе эти принципы ассоциации безупречны и абсолютно необходимы для функционирования человеческого интеллекта. Их правильное применение дает науку, их неправильное применение дает незаконнорожденную сестру науки –

магию... Признание присущей магии ложности и бесплодности побудило мыслящую часть человечества заняться поисками более истинной теории... перейти от магии к религии» [1, с. 62, 70, 72].

Даже в культурах, которые принято считать гомогенными и монолитными, типа той, какую А. В. Михайлов и вслед за ним С. С. Аверинцев охарактеризовали как «рефлексивно-традиционалистскую» [2, с. 106] и какой свойственны якобы единые «эстетический код» [3, с. 221–222] и «стиль мышления» [4, с. 32], проявляющийся в ориентации на «готовое слово», что Ю. М. Лотман обосновал «эстетикой тождества» в гносеологии [5, с. 223], – даже в таких культурах обнаруживаются все основные типы художественной рефлексии, коррелирующие с определенным творческим методом и являющиеся самым верным его маркером.

Выявляя основные универсальные разновидности художественного рефлексирования в словесном образотворчестве, прежде всего следует учитывать *предмет рефлексии*: направлена она на явление или же на сущность художественно осмысляемого и изображаемого объекта, то есть художественно осмысляется феномен или ноумен вещи; и что в данной культуре считается сущностью изображаемого. Речь, таким образом, идет о сложном взаимодействии разных типов онтологии, аксиологии, гносеологии как составляющих/оснований художественной рефлексии и, в целом, – художественного мимесиса как ее результата. Разная направленность рефлексии создает – в пределах одной и той же культуры! – разные традиционализмы: традиционализм формы/изображения, в случае, если предметом рефлексии является феномен, и традиционализм смысла/выражения, в случае, если предметом рефлексии является ноумен вещи/события.

Разные типы художественной рефлексии, в свою очередь, порождают в словесном творчестве одной и той же культуры и разные способы пользования словом, и разные представления о словообразе в принципе.

I. *Рефлексирование по поводу сущности изображаемого, направленное на постижение его (объекта) онтологического смысла*, включает парадигматические, «вертикальные», связи ноумена и феномена, что и создает художественную образность особого рода. Перефразируя преп. Максима Исповедника, можно сказать, что в художественной рефлексии данного типа формируется такой художественный образ, который обладает, с одной стороны, «преходящей явленностью буквы», а с другой – «содержит сокрытый в ней дух, бытие которого непреходяще и который составляет истинный предмет созерцания...» (Мистагогия, VI). Заметим, «буква» при этом обладает лишь «*преходящей явленностью*», то есть словесное/образное выражение дознанного и отрефлексированного не только может, но и должно быть разным для разных адресатов и обстоятельств, что подтверждается весьма пронизательным наблюдением блаж. Августина: «постигнутое умом в единой форме может быть выражено словесно во многих» (Исповедь. XIII. 24, 36). Однако под *разными «явленностями»*, то есть художественными образами, разным пользователям открывается истинный смысл *одного и того*

же предмета созерцания! Художник такого типа художественной рефлексии, таким образом, абсолютно свободен в том, что касается формы выражения, но должен быть безусловно верен сокрытому в изображаемом духу – тому «готовому смыслу», которым каждый предмет/ событие превечно наделен Творцом.

Однако и такого типа рефлексия очевидно неоднородна: одно дело – осознание, так сказать, динамического «готового смысла» изображаемого, и совсем другое – смысла статично «готового».

I.1 Динамический «готовый смысл» открывается художникам не целиком и не всем одинаково, но в меру их способностей воспринять его (ср.: Еф. 4:16). А поскольку эта «мера» у каждого своя и, значит, полнота восприятия «готового смысла» в каждом отдельном случае своя, то понятно, что «готовое слово», используемое при описании динамического смысла всякий раз возвещает то «количество» и «качество» смысла, какое способен воспринять пользователь (и писатель, и его адресат) [ср. 6, с. 28]. Удивительным образом эта мера «количества» и «качества» никогда не бывает частью, фрагментом или даже изображением целого, но всегда – самим этим целым, только воспринятым каждым «в свою меру», как, к примеру, люди с разной остротой зрения видят одну и ту же картину.

Таким образом, художественная рефлексия, направленная на динамический «готовый смысл» изображаемого воплощается в *образе-символе*, где символ следует понимать в его исконном значении – греч. *συμβάλλω*, соединяю, держу вместе. «Исконная “функция” символа не в том, чтобы изображать (что предполагает отсутствие “изображаемого”), а в том, чтобы *являть и приобщать* явленному. Про символ можно сказать, что он не столько “похож” на символизируемую реальность, сколько *причастен* ей и потому может ей реально приобщать... В нем... две реальности – эмпирическая, или “видимая”, и духовная, или “невидимая”, соединены не логически (“это” означает “это”), не аналогически (“это” изображает “это”) и не причинно-следственно (“это” есть причина “этого”), а *эпифанически* (от греческого *ἐπιφανεῖα* – являю). Одна реальность являет другую...» (курсив А.Ш.) [7, с. 233–234].

Соответственно художественный образ предстает здесь *как* временное и временное, но отнюдь не случайное «неподобное подобие» (термин Ареопагитик) вещи/события, фиксируя ее *онтологический принцип* и приобщая к нему каждого адресата «в его меру».

Впрочем, в данном случае говорить о рефлексии как таковой – то есть о сознательном, осознаваемом и целенаправленном анализе собственного познавательного акта – вряд ли корректно. Данный способ художественного преобразования/воплощения действительности именно тем и отличается от всех прочих, что порождаемый им художественный образ есть результат проникновения художника в экзистенциальное ядро, логос, того или иного явления, чего невозможно достичь собственно рефлексивным путем. Овладение онтологическим принципом вещи происходит именно помимо любого

типа рефлексии, а подчас и вопреки ей! Поэтому художественный образ, создаваемый писателем в результате такого «арефлексивного» овладения логосом денотата, адекватен (но не тождественен!) духовному обладанию означаемым (в отличие от «физического» обладания магии). Нетождественность эта проистекает из того, что один и тот же логос может быть проявлен в разных «неподобных подобиях»: например, Богородица, вторая Ева, неопалимая купина, стамна золотая, виноград заключенный и т.д.; Христос, Мессия, Сын плотника, Сын Человеческий, добрый Пастырь, Логос, Учитель и т.д. Цель христианской культуры как раз и состоит в том, чтобы возвещать логосы, то есть «онтологические принципы вещей», в соответствии со способностями восприятия адресатов, согласно апостольскому: младенцам – молоко, а совершенным – совершенную пищу (Евр. 5:12-14).

Обоснование такого способа художественного образотворения находим в евангельском: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1), где Слово является не только обозначением-называнием Творца, но также и творческим принципом и собственно инструментом творчества. Субстанция вещи мыслится здесь подчиненной Слову, ибо слово было «в начале». Называние вещи Творцом и есть собственно ее сотворение. И, значит, создание художником адекватного вещи/событию словесного образа равнозначно сотворчеству с Творцом (что невозможно без уподобления Ему – собственно обожения) и есть гарантия правильного пользования вещью (в этом смысле показателен библейский эпизод борения Иакова с Ангелом в пустыне за право знать Имя, Быт. 32:24–29). Именно так толковал некогда св. Василий Селевкийский процесс называния Адамом животных.

Создаваемые на основании «арефлексивного» познания/понимания словесные художественные образы суть собственно *реалистические*, поскольку между смыслом изображаемого и передающим этот смысл изображением нет никакого зазора – «означаемое и означающее связаны в нем произвольно, неконвенционально» [8, с. 72]. А потому эти художественные образы вводят пользователя (опять-таки в соответствие с «его мерой») *в высшую Реальность изображенного*, в которой он и себя видит в истинном (данной Реальности!) свете и где поэтому происходит его и мира вокруг него преобразование по закону данной Реальности.

Таким образом, словесное образотворение, основанное на таком типе художественной рефлексии, предстает как собственно миропреобразование/преобразование, но не извне, не насильственно, а изнутри, по естественному закону бытия: называемая вещь через адекватный ей словообраз приводится в соответствие ее Логосу (=сотворившему ее Слову). Именно поэтому «грамотно построенная» молитва способна преобразовать-обоживать молящегося; здесь же – исток и основание табуирования сакральной лексики; отсюда же и Христово предупреждение: «...За всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день Суда: ибо от слов своих оправдаешься, и от слов своих осудишься» (Мф. 12:36–37).

I.2 Иного рода «смысловая рефлексия» также ориентирована на «*готовый смысл*». Но «это – слово, которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору и т. д.), – слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть» [9, с. 310]; он мыслится, по выражению С. С. Аверинцева, «где-то за пределами мироздания, в некоем умопостигаемом месте» [6, с. 11] и вкладывается в «готовое слово», как очки в футляр.

То есть данный тип художественной рефлексии работает именно со *статично*, раз и навсегда «готовым», неизменным и постигаемым лишь в этой своей застывшей неизменности словом и его смыслом. Такое рефлексирование тоже сращивает до неразличимости в художественном образе форму и смысл изображения, но теперь не «мера» пользователя, а «мера» избранной художественной формы определяет количество и качество смысла, каковой может быть сообщен в данной форме. Художественная форма здесь *изображает* смысл, становится, можно сказать, «официальным и уполномоченным» его представителем (в его отсутствие или при его абсолютной недоступности для адресата художественного произведения).

Соответственно и художественный *словообраз* предстает здесь не как принцип сотворения вещи, а *принцип ее познания* – то, через что вещь/феномен отрывается вовне и может быть опознан. Иначе говоря, художественное слово здесь выступает как некая аллегория вещи, как ее «*подобное подобие*» (в иконологической терминологии Ареопагитик). Представляется, что каждая вещь скрыта под определенным, неслучайным и статично закрепленным за нею именем. Чтобы воспользоваться этим именем как художественным образом, нужно понять, что оно обозначает. Художественная рефлексия в таком случае оказывается направленной на «дешифровку» того общего, на основании чего были сближены означаемое и означающее.

Такого рода художественная рефлексия пассивна (в том смысле, что не предполагает миротворение или миропреобразование) и допускает известную долю субъективизма. Словесное творчество в этом случае становится своего рода «игрой в бисер» в том самом, Гессевском, смысле. Причем «игрой» от обратного: не интуитивное проникновение в экзистенциальное ядро вещи приводит к нужному словообразу, а семантическое, по четко определенным правилам игры, препарирование слова приводит к пониманию того, что этим словом обозначено. Разумеется, операция эта не может явить того, «что Истина думает сама о себе», но только – «что данный художник принимает за истину». Это уже не реализм. Во всяком случае, не Реализм в высшем смысле. Ведь созданный в результате такого типа художественной рефлексии словесный образ фиксирует не реальность Реальности, а реальность «картины мира» художника. Такой художественный образ уже не может *приобщить* пользователя к Реальности изображенного, где только и происходит преобразование, хотя может опосредованно, через себя, вести к ее познанию, опознанию и посвящению в нее. И поскольку «знание о...»

предмете не тождественно живому его переживанию и духовному обладанию им, такой художественный образ – не реалистичный и, следовательно, не преобразующий. Он – *метафоричный и мистериальный*, изображающий то, чего на самом деле здесь и сейчас нет; оно, как выразился С. С. Аверинцев, находится «где-то за пределами мироздания, в некоем умопостигаемом месте». На художественных образах такого типа строятся все мистерии – действия-посвящения и действия-священные воспоминания.

Впрочем, рефлексия, направленная на «статично готовый смысл», часто бывает полезной, и даже (в случае счастливого совпадения) онтологически верной, так что может быть своего рода ступенью для последующего отказа от рефлексии как способа познания и творчества. Вместе с тем такое рефлексирование закономерно ограничивает творческую свободу, приводит к утверждению нормативности и этикетности – вынужденной защите от беспредела субъективизма.

Художественные произведения, созданные в результате такого типа творческого рефлексирования, хороши для расширения и тренировки эрудиции, развития интеллекта, но духовного бытия они не касаются – и просвещение (в христианском смысле), и преобразование недостижимы для них. И даже если они ставят цели именно просвещения и преобразования, то первое ограничивается сообщением некоего корпуса знаний, а второе – тенденциозным морализаторством.

II. *Рефлексирование по поводу явления* направлено на исследование законов эмпирического бытия вещи, чей художественный образ необходимо создать, то есть включает синтагматические, «горизонтальные», связи между различными феноменами данной культуры, а потому, кстати сказать, художественный образ, создаваемый в результате такого рефлексирования, заведомо не может быть адекватно воспринят в иной культуре.

Этот словообраз тоже ориентирован на «готовое слово», но качество этой «готовности» совершенно иное.

II.1 В таком «готовом слове» *отождествляются* уже не только художественная форма и смысл, но и, собственно, – *явление и его сущность*, что неизбежно ведет к «консервации»/«окаменению» как формы, так и смысла. Ведь если мистериальный образ позволяет изображаемое им познавать в меру возможностей избранной создателем художественной формы (образ от обрезать=убрать лишнее), то в данном случае форма изображения становится *субстанциальной*, а значит – единственно возможной, и малейшее изменение формы, как полагают художники, прибегающие к данному типу художественной рефлексии, влечет за собой изменение сущности изображаемого. Отсюда – стремление во что бы то ни стало сохранить/«законсервировать» форму изображения. Но отсюда же часто – и убежденность в том, что овладение художественной формой вещи автоматически приводит к обладанию субстанцией изображаемого: назвать – значит познать в смысле овладеть/обладать на правах «хозяина»; уничтожить форму – значит уничтожить саму субстанцию, что вводит уже в область *магического*, порождает

(или вырождается в?) непродуктивное, нетворческое отношение к словоброю как к магической формуле вещи. При таком – **субстанциальном** – отношении к слову и художественному образу в целом творчество подменяется скрупулезным и часто воинствующим копированием-консервацией.

Художественные произведения, созданные в результате такого типа рефлексии, отвергая необходимость (или хотя бы возможность) многообразного выражения и изображения данного смысла, тем самым отрицают самую необходимость творческой рефлексии, убеждая ограничиться четкими правилами использования заученного «готового слова».

II. 2 Однако наиболее распространенный в современной культуре тип художественной рефлексии, направленной на явление, тот, где *феномен абсолютизируется в ущерб его сущности*, то есть когда собственно объектом рефлексии оказывается не то, что должно быть художественно выражено – предмет изображения, а культурно-историческая традиция его предшествующих художественных воплощений. Иначе говоря, в результате данного типа рефлексии создается образ, основной функцией которого является *информационно-коммуникативная*. Художественный образ используется как носитель некой культурно-исторической информации *о традиции бытования и изучения данной вещи*, а не как выразитель ее смысла. Это уже «не столько размышление о реальности, сколько комментариев к определенной культурной традиции» [10, с. 11]. Перефразируя замечательно точную характеристику, данную А. В. Михайловым ситуации в современном литературоведении, можно сказать, что при таком типе художественной рефлексии пользователь имеет дело не собственно со словом, но с недостаточно просветленной и ясной для него традицией употребления данного слова [11, с. 235]. «Слова, – пишет Александр Викторович об этой ситуации, – даны нам как некоторый итог их исторической жизни, их исторического развития и становления, как некоторый итог, который прежде всего, закрыт в себе» [11, с. 212]. Изображаемое и его художественный образ существуют в лучшем случае параллельно и автономно, в худшем – «поперек» друг другу. Художественное изображение при этом становится чисто иллюстративным, а точнее – *иллюстративно-аллегорическим*. Подлинный его смысл без специального объяснения непонятен, хотя форма может быть вполне узнаваемой и даже традиционной. Впрочем, смысл как таковой может быть и не востребован пользователем, удовлетворяющимся захватывающей сюжетностью, живописностью и эмоциональной насыщенностью художественных изображения такого рода.

Таким образом, мы выявили основные универсальные типы художественной рефлексии, сосуществующие в любой культуре с разной степенью присутствия (наряду с массой переходных и смешанных типов, полное выявление и описание которых невозможно в принципе). Эти типы рефлексирования различаются своими предметами, то есть направленностью либо на сущность (ноумен) изображаемого, динамический или статический; либо на его явление (феномен) – как непосредственное воплощение сущности вещи, или же как на итог ее культурной жизни.

В результате художественной рефлексии того или иного типа создается соответствующий художественный образ: символический, мистериальный, магический, иллюстративный.

Каждый из перечисленных *основных* (и неисчислимых переходных) типов художественной рефлексии и создаваемой ими образности формирует свой культурный микрокосм со своими принципами и законами словесного творчества. Преобладание того или иного типа «делает лицо» культуры. Типология культур, основанная на типологии художественной рефлексии, позволяет прибегнуть к сопоставительному изучению всех без исключения исторически существовавших культур, несопоставимых по любому иному основанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фрэзер, Дж.* Золотая ветвь / Дж. Фрэзер ; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.
2. *Аверинцев, С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения : сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; редкол.: М. Б. Храпченко [и др.]. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
3. *Лихачев, Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л. : Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С. 24–260.
4. *Гаранін, С. Л.* Шляхамі даўніх вандраванняў: гісторыка-тэарэтычны нарыс развіцця беларускай паломніцкай літаратуры XII–XVI стст. / С. Л. Гаранін. – Мінск : Тэхналогія, 1999. – 203 с.
5. *Лотман, Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 17–245.
6. *Аверинцев, С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма / С. С. Аверинцев // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика / отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1991. – С. 3–9.
7. *Шмеман, А.* Евхаристия. Таинство царства / А. Шмеман // Литургическое богословие / А. Шмеман. – СПб. : Изд-во «Библиополис», 2006. – С. 207–414.
8. *Ранчин, А. М.* О принципах герменевтического изучения древнерусской словесности / А. М. Ранчин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2001. – № 4. – С. 69–81.
9. *Михайлов, А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев [и др.]. – М. : Наука, 1988. – С. 308–324.
10. *Эко, У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

11. Михайлов, А. В. Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН Теория и методология литературоведения и искусствознания / А. В. Михайлов // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета "Наука о литературе в контексте наук о культуре". – М. : Наследие, 2001. – С. 201–279.

А. В. Лилль-Бэзак
г. Отвоцк, Польша

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА-РЕКИ НА ОСНОВЕ ДИЛОГИИ П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО «В ЛЕСАХ» И «НА ГОРАХ»

В европейской литературе второй половины XIX в., было явное тяготение к созданию больших жанровых форм. Русская литература не составляла здесь исключения, изобилуя известными романами. Это «Война и мир» Л.Н. Толстого и пятикнижие Достоевского, двухтомник «Петербургские трущобы» и диалогия «Кровавый пуф» В. Крестовского, историческая трилогия о «поруганных невестах» В. Соловьева [1, с. 135] и тетралогия «Пугачевцы» Е. Салиаса де Турнемира. П. И. Мельников-Печерский был в числе тех писателей, кто такие формы создавал.

Подобная тенденция объясняется, с одной стороны, тем, что жанры перестали соответствовать действительности совсем другого масштаба, а с другой – возможностями большой формы. Малые формы эпизодичны, да и социальный контекст в них невелик (например, Печорин путешествует по Кавказу). В большой форме можно поведать о многом и показать панораму либо современной жизни (у В. Крестовского в романе «Петербургские трущобы» это обзор всего Петербурга: верхов и низов, криминала и светских салонов), либо – историческую, как у В. Соловьева («Хроника четырех поколений»).

Жанровые формы, которые могли бы реализовать панорамность, – это, прежде всего, роман-эпопея, семейная хроника, нравописание, социально-психологический роман и роман-река.

Традиционно в советской литературе все большие формы назывались эпопеей. Но, согласно Н. П. Утехину, «особенности того или иного типа связаны с тематикой и проблематикой произведений и могут быть общими для многих жанров», а потому необходимо сопоставить их парадигмы [1, с. 271]. Иными словами, вся суть похожих жанров – в отличиях, которые мы и будем подмечать.

По-разному называют и крупнейшее произведение Павла Ивановича Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах», увенчавшее его писательскую деятельность: романом и романом-эпопеей (в большинстве случаев), а также эпической диалогией [2, с. 52]. В научной среде этот вопрос до сих