

народных движений, религиозных и социальных»; «титаны воображения» – художники, которые «облекают в... яркие формы те идеи и страсти, которые... волнуют их современников» (4; 211, 212). Функции художников, как видим, сводятся лишь к оформительству и не предполагают генерации идей.

Что касается этического содержания художественного творчества, то сакрализация человеческой личности у Писарева достигает уровня устройства новой рациональной религии, основанной исключительно на нравственных ценностях разумного эгоизма, лишённой всякой метафизики. Этому культу соответствуют и представления критика об искусстве, поскольку всякое религиозное искусство ангажировано, имеет проповеднический характер, всякая религиозная проповедь немыслима без этической направленности, приобретающей эстетическую ценность. Подобную цель и преследовал Д. И. Писарев, утверждая свои, опирающиеся на этику, представления о художественном творчестве и, соответственно, о литературной критике. С. Л. Франк ещё в 1909 году отметил, что для Писарева «искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди» и что доходящая до фанатизма «страстная преданность излюбленной идее» у него сродни религии (4 : 83). И. И. Виноградов в 1979 году утверждал, что на место Бога Писарев ставит человека, от разума и поведения которого зависит всё в мире (1 : 60).

Библиографический список

1. Виноградов И. И. Испытание Писаревым // Виноградов И. И. Духовные искания русской классики. М., 1987.
2. Писарев Д. И. Соч.: в 4 т. М., 1955. В тексте даются ссылки на данное издание с указанием тома и страницы.
3. Старостин Б. А. Д. И. Писарев и формирование идеологического сознания русской интеллигенции // Мир Д. И. Писарева. Исследования и материалы. Вып. 3. М., 2005.
4. Франк С. Л. Этика нигилизма // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990.

А. А. Виноградов

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ВТОРИЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

В последнее время особое внимание уделяется изучению истории русской литературной критики, эволюции жанров и направлений, особенностей мировосприятия отдельных ее представителей. Гораздо скромнее на этом фоне выглядят теоретические основы предмета. Ученые нередко проецируют терминологический аппарат, созданный наукой о литературе, на почву критики. При этом некоторые положения до сих пор требуют уточнений. Одним из таких элементов является литературно-критическая образность.

В теории русской критики образность принято называть «вторичной», так как в статье «обычно не рождается совершенно новый образ, а используется либо

уже встречавшийся в литературе и мифологии, либо известный из быта...» (2 : 48). Вероятно, и в художественном произведении образ является не ситуативным вымыслом, а исторически обусловленным артефактом. Для уяснения ситуации воспользуемся соотношением понятий «мысли» и «образа» применительно к художнику и критику: «Мысль, включенная художником в образ, теряет абстрактно-логическую форму выражения, растворяется в конкретно-чувственных элементах, так сказать, обретает свое образное инобытие. В критике... образ не привносится извне, не вставляется механически, а именно *включается* в мысль: включается там, где заранее подготовлены необходимые средства контактного соединения, включается так, чтобы не только не прерывать мыслительные токи, но и увеличивать напряжение авторской мысли...» (2 : 49). Заметим, что эмоциональное воздействие критического образа вовсе не исключается. Более того, он называется «стилевым камертоном», по которому настраивается статья.

Остается загадкой, как «вторичность» может служить «камертоном», когда идея обуславливает художественное «инобытие»? Проще сказать, что в публицистике образ подчинен идее, а в литературном произведении мысль воспроизводится через образ. При таком понимании может оказаться справедливым предпринятое группой авторов разграничение вторичной образности на «частный», возникший по ходу критического повествования, и «сквозной», пронизывающий, углубляющий всю аргументацию, случай. Примером первой образности заявлена статья А. В. Луначарского «Самгин» («спичка провокаторства»), а второй – статья Н. Г. Чернышевского «Русский человек на *gendes-vous*» (образы Ромео и Джульетты) (2 : 49–58). Данная классификация требует конкретики, призванной отразить поэтическое мироощущение критика через различные виды полисемии, особенности функционирования внешних и внутренних деталей. Наряду с таким пониманием вторичной образности существуют примеры, когда критик копирует художественную манеру писателя, включает в эту форму свое содержание, собственную критическую концепцию, а затем предлагает ее читателю.

Образец можно наблюдать в сочинении К. С. Аксакова «Три критические статьи г-на Имрек» (1847). Положительно оценивая «Бедных людей» Достоевского (третья статья), критик нападает на его повесть «Двойник», упрекая писателя в следовании приемам Гоголя. «Неужто же, – спрашивает Аксаков, – г. Достоевский думает, что, схватя эти чужие приемы, он схватил сколько-нибудь чужое поэтическое достоинство? Неужели думает он, что в этом есть какая-нибудь заслуга, даже какая-нибудь трудность?» Вопросы, конечно, риторические и требуют однозначного ответа, однако далее критик прибегает к приему трансформации художественного стиля автора.

«Для примера, – пишет Аксаков, – и чтобы не искать постороннего предмета, будем продолжать нашу критику языком г. Достоевского: “Приемы эти схватить не трудно; приемы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приемы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так производится; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут знаете и тово; оно, видите ли, здесь другое, требуется, требуется здесь тово, этово, как его – другова. А этово-то, другово-то и не имеется;

именно это-то и не имеется; таланта-то, господ, поэтического-то, господ, таланта, этак художественного-то и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то есть, настоящее вот оно как; оно именно так» (1 : 190). Критик прерывает эту речь, убеждая читателей, что говорить так можно бесконечно, а результат (отсутствие поэтического достоинства) от этого не изменится.

Копируя стилистическую экспрессию Достоевского, Аксаков делает три акцента: на «приемах», на «деле» и на «таланте». Причем «дело» (под которым имеется в виду художественность) включает с себя и «приемы», и «талант». По мнению критика, писатель лишил свою повесть этой гармонии, а гоголевские приемы оказались без внутреннего смысла, неудачным подражанием стилю автора «Записок сумасшедшего».

Лишь в середине XX века путем композиционного анализа было доказано, что «Двойник» понимался Достоевским как «натуралистическая трансформация романтических “двойников” русской гофманистики» (3 : 104). Получается, что Аксаков копировал стиль Голядкина, который был создан писателем как подражание литературному прошлому, но при этом включал в него собственную эстетическую идею. Обратим внимание на предикативное наполнение смысловых акцентов, выделенных критиком. Если приемы нужно «схватить», а талант «иметь», то дело (художественность) подчинено своеобразным смысловым переходам (см. цитату): делается – производится – совершается – требуется. Аксаков словно подбирает нужный глагол для определения совершенства, пробует различные оттенки (от интуиции до требования), но для него оказывается важным не столько процесс, сколько результат, подчеркивающий силу авторского вдохновения.

В то же время существование серьезного суждения в форме «амплифицированной речи» Голядкина (выражение В. В. Виноградова) вызывает у читателя иронию. Такой реакции на неудобное его вкусу произведение и добивался «г-н Имрек». Он именно «схватил» приемы Достоевского, не учитывая, как «опасно углубляться в область таких генеалогических разысканий без предварительного “микроскопического” описания всех форм “Двойника” и их эффектов» (3 : 125). Конечно, Аксаков не рассматривал приемы Достоевского досконально, он более верил своему эстетическому чутью, которое, как известно, в немалой степени зависит от текущих обстоятельств. Напомним, что современники так и не увидели в «Двойнике» скрытых психологических течений и, как пишет Аксаков, «желая что-нибудь найти в его повести, и ничего не нашли; она так скучна, что много раз оставляли мы книгу и принимались снова и насилу-насилу прочли ее» (1 : 191).

Таким образом, критик оценивает Достоевского через стиль Голядкина, то есть через часть художественного образа, одновременно представляя свою эстетическую концепцию, направленную на восприятие и читателем, и автором. Образ в этом случае имеет две составляющих: литературную, подчиненную форме, и публицистическую, заявленную в содержании. При этом качество формы оказывается следствием онтологической связи между критиком и читателем.

Другой вариант трансформации художественного стиля относится уже не к индивидуальному, авторскому, а к объективному исполнению. В известной

статье К. Н. Леонтьева «Анализ, стиль и веяние» (1890) мы встречаем следующий пример «вторичной образности»:

«Нужно, например, сказать, что раздумье героини было прервано тем, что ее позвали к чаю. Пржежний, давний автор, даже и к реализму расположенный, предпочел бы сообщить нам об этом, положим, так: „Но ее глубокое раздумье длилось недолго. Ее позвали пить чай, и она пошла, печально и со страхом помышляя о том, какое тяжелое объяснение ей предстоит с отцом”.

А нынче: “Это ужасно! Это ужасно! Как мне быть? – повторяла она, качая головой и глядя на свои чистые и розовые ногти”. (Это непременно тоже нужно почему-то.) „Барышня, пожалуйста кушать чай, – басисто проговорил вошедший слуга”. И хорошо если еще только так – басисто! А то бывает и подробнее. Например: „Дверь отворилась со скрипом... Архип выставил свое ухмыляющееся лицо... (а может быть даже и „рябую рожу”) и т.д.”» (4 : 227).

Критик предлагает читателю сценическое задание и два литературных решения. Определим начальные данные: раздумье героини прерывается внешним обстоятельством. В первом случае повествование ведется от имени автора, даже приглашение к чаю исходит от неизвестного лица, что совсем не отвлекает внимание читателя от состояния героини: раздумье – позвали – пошла – печально. Пред нами один явный персонаж, который не очень-то доверяет своему сердцу, ищет поддержки в печали у старших, обнаруживая тем самым идею превосходства дворянского религиозного воспитания.

Именно в таком образном виде Леонтьев представляет свою эстетическую теорию, основанную на сохранении аристократического (барельефного) отношения к действительности. Согласно этой концепции, жизненная философия литературного героя должна соответствовать принципам объективной (со стороны индивидуальной физиологии и оценки действующих лиц) и субъективной (с точки зрения характера и общественной деятельности) поэтичности. В современной литературе Леонтьев симпатизирует Болконским, Ростовым, Вронским, Обломовым.

Нам показалось интересным найти подтверждение точки зрения критика. Так, в первом томе «Войны и мира», в сцене сватовства Анатоля Курагина к Марье Болконской, происходит следующее действие. Княжна мечтает о блестящей партии, и далее Л. Н. Толстой пишет: «”Пожалуйста к чаю. Князь сейчас выйдут”, – сказал из-за двери голос горничной. Она (княжна Марья. – А. В.) очнулась и ужаснулась тому, о чем она думала» (6 : 279). Можно найти несколько точек соприкосновения с вариантом Леонтьева: во-первых, сама типичность ситуации; во-вторых, скрытый образ горничной; в-третьих, княжна, как мы помним, все-таки внимает отцу, а не своему сердцу. Но есть и несоответствие, которое заключается в том, что у критика настроение раздумья почти не прерывается для читателя, а у Толстого граница между раздумьем-мечтой и ужасом четко обозначена. Это в очередной раз говорит нам не о слепом копировании, но о выражении общей литературной тенденции.

Во втором случае предлагается уединенный монолог героини, автор-повествователь лишь оценивает поведенческие реакции (повторяла, качая головой, глядя на ногти). Перед нами происходят постоянные разрывы повествования: от

«ужасного» состояния персонажа резкий переход на ее «чистые ногти», затем, не менее внезапный, – на бас слуги. В этом отрывке уже два явных героя, оба изображены достаточно четко, но в разной оценочной манере: розовые ногти – рябая рожа. Поэтому, когда в подобное сочетание попадает еще и гамлетовский вопрос (как мне быть?), замешанный на ухмылке Архипа, то раздумье героини получает прямо комический оттенок. В общем, подтверждается мнение Леонтьева о том, что любая диспропорция, неряшливость есть признак неэстетического (рельефного) направления.

Пример такого варианта, исполненного различных физиологических подробностей, обнаруживает себя в психологических этюдах у писателей чаще демократического лагеря. Например, у позднего И. С. Тургенева мы встречаем и «розовые ногти», точнее, «розовый блеск изящных ногтей на тонких пальцах, крепко охвативших темную бронзу тяжелого подсвечника» («Дым»), и «страшное лицо»: «Вдруг кто-то назвал его (Литвинова. – А. В.) по имени; он поднял глаза: рожа Биндасова просунулась в окно...» («Дым») (7 : 86, 130); и «скрип двери»: «Никакой работы не взяла она (Марианна. – А. В.) в руки; и села опять – и опять нашли на нее думы... Дверь тихонько скрипнула – и Татьяна вошла в комнату» («Новь») (7 : 352). В некоторых произведениях Г. И. Успенского семейный скандал происходит на фоне невинного процесса чаепития («Нравы Растеряевой улицы», «Земной рай»). Подобные стереотипы по отношению к «мысли» и «образу» обусловлены тем, что Леонтьев включал внешнюю деталь в нейтральную жизненную ситуацию. В отличие от Аксакова, критик ориентировался не столько на манеру писателя, сколько на сам литературный образ, обращаясь, прежде всего, к представителям и почитателям «нового» направления. Поэтому речь уже идет не о литературном подражании, а об охране самого принципа художественности.

В заключение отметим, что прием трансформации художественного стиля является достаточно редким в критических оценках. Это связано с известной долей творческого начала, которое должен проявить критик. Если воспользоваться терминологией Ю. М. Лотмана, то мы имеем дело с перекодировкой двух видов: внутренней, семантической (пример трансформации Аксакова) и внешней, прагматической (леонтьевский вариант) (5 : 32–60). Подобное отдаление критика от литературного анализа в сторону эстетических построений приводит к созданию теоретической модели, определяющей критическую позицию посредством литературного образа, и шире – системы литературно-критических кодов.

Библиографический список

1. Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981.
2. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
3. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
4. Леонтьев К. Н. Анализ, стиль и веяние // Вопросы литературы. 1989. № 1.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
6. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1980. Т. 4.
7. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1961. Т. 4.